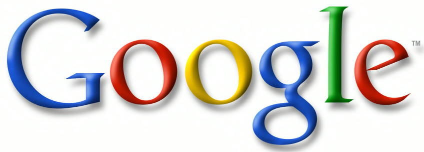
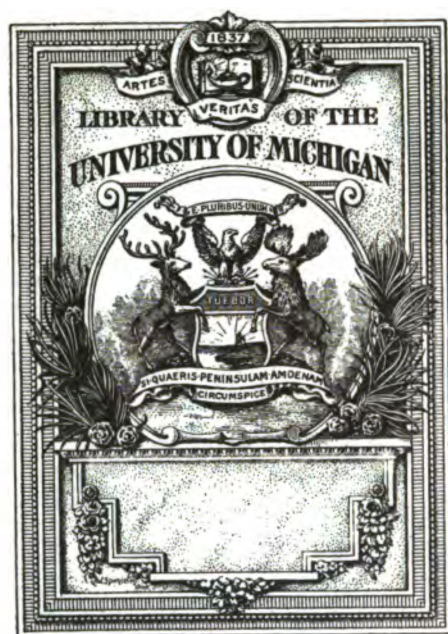
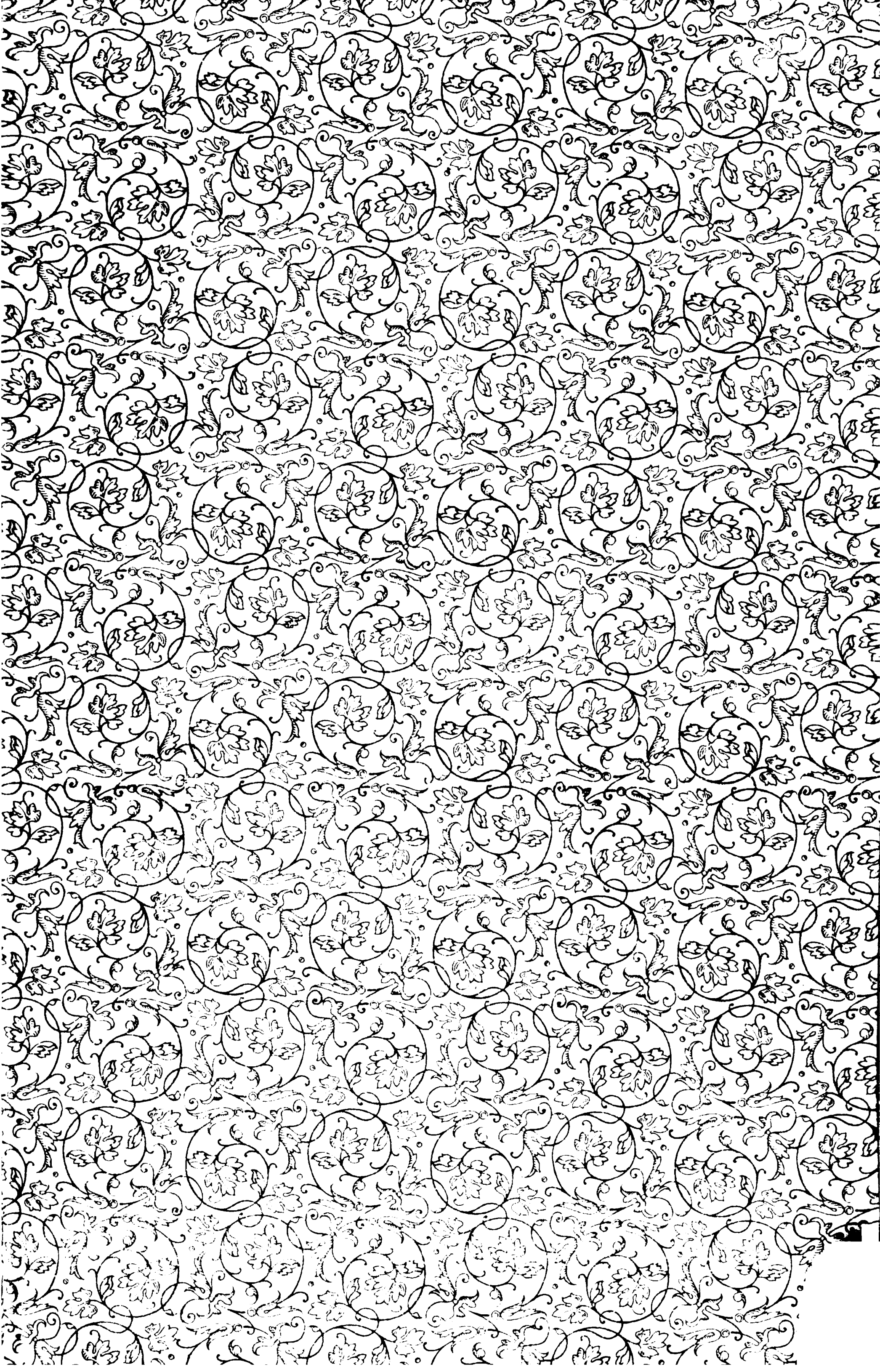

Google


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Grillparzer-Studien.



Von

Dr. Adolf Lichtenheld.



Wien,

Verlag von Carl Graeser.

1891.

Meinem lieben Onkel

Ludwig A. Schmidt

in Frankfurt a./M.

gewidmet.

Vorwort.

Einerseits die sich immer noch wiederholenden Ansuchen um Exemplare meiner 1886 erschienenen Grillparzerstudien, denen ich längst nicht mehr entsprechen kann, andererseits das Verlangen, nichts zu unterlassen, was unserm großen Dichter, dem so getreuen Vertreter der eigenartigen Deutschen der Ostmark, etwa neue Freunde erwerben und tiefer gehende Beachtung zuwenden könnte, endlich der Umstand, dass jene Aufsätze in den zwei neu angefügten eine Fortsetzung gefunden haben, all das bestimmt mich, jene Studien nochmals der Öffentlichkeit zu übergeben.

Erneute Versenkung in die Werke, wie solche die Arbeit an den commentierten Ausgaben von selbst mit sich brachte, und erneuter Besuch der Bühnenaufführungen hatten das Ergebnis, dass die geringen Ausstellungen, die man mir bis jetzt machen zu müssen glaubte, mich nicht eines andern belehrten, so dass ich nun der Überzeugung bin, dass ich doch wohl richtiger gesehen habe.

Den meisten Wert lege ich von den in diesem Bändchen enthaltenen sechs Aufsätzen auf den letzten. Dichter und überhaupt Künstler in zusammenhängender Weise von den Gesichtspunkten aus, wie das in ihm geschehen ist, zu

betrachten, ist noch wenig unternommen worden, und darum bin ich hinsichtlich seiner am meisten gespannt, welche Aufnahme er finden wird. Findet er die Zustimmung berechtigter Beurtheiler, dann wünsche ich ihm um der Anregung willen, die von ihm ausgehen kann, aber auch recht weite Verbreitung.

Wien, im August 1891.

Dr. Ad. Lichtenheld.



Inhalt.

I.

Einheit der Zeit.

Seit Lessing in der Hamburger Dramaturgie bei Gelegenheit der Besprechung der Merope (Stück 45) darauf hinwies, welche Lächerlichkeiten denn doch herauskommen, wenn der Dichter in ängstlicher Sorge um die Einheit der Zeit sich verleiten lässt, die Ereignisse so zusammenzuschieben und zu quetschen, als gäbe es gar kein Zeitbedürfnis für eine normale Entwicklung der Dinge, und seit wir, gleichfalls Lessings erster Autorität folgend, in Shakespeare, trotzdem er neben anderen auch jene Forderung gänzlich ignoriert, doch den ersten Dramatiker der Welt bewundern, seitdem ist es eine ausgemachte Sache, dass in der Wahrung der Zeiteinheit überhaupt eine wesentliche Schönheit des dramatischen Kunstwerkes nicht zu erblicken sei. Wir staunen über die Ungeheuerlichkeiten, zu denen um ihretwillen selbst die besten Dichter des siebzehnten und achtzehnten Jahrhundertes sich verleiten ließen, und verzeichnen schließlich die ganze Erscheinung unter die zahlreichen Belege dafür, was um eines künstlich zum Dogma emporgeschraubten Satzes willen die Menschheit sich nicht alles gefallen lässt.

Eine unbefangene Betrachtung kann indessen doch nicht umhin, den alten Vertheidigern jenes Dogmas das Zugeständnis zu machen, dass, wenn Fabel und Entwicklung es gestatten, in ungezwungener Weise die Einheit der Zeit zu wahren, solches der Gesammtwirkung in etwas zustatten kommt. Wenn wir veranlasst werden, zwischen

die Phasen der Handlung größere oder auch nur kleinere Zwischenpausen zu setzen, überträgt sich solches, so sehr wir auch die Nothwendigkeit derselben zugestehen, gar leicht auf das Gefühl der inneren Continuierlichkeit der Handlung, welches doch eines der Erfordernisse ist, um die Ekstase des Genusses zu ihrer und seiner Erhöhung ständig zu erhalten. Es bekommt Risse, die Illusion, welche schon durch die Zwischenacte so arge Störungen erleidet, wird noch um einige Grade weiter zersetzt. Eingeschaltet sei dabei die Bemerkung, dass, wenn schon Zeitsprünge nicht vermieden werden können, diese unbedingt in die Zwischenacte zu fallen haben. Unerträglich ist es, wenn z. B. Dingelstedt in seiner Inscenierung von Shakespeares »Antonius und Kleopatra« mitten im vierten Acte die zweite Scene um mehrere Monate später setzt als die erste. Diese spielt in Rom und schließt damit, dass Antonius sich mit der neuvermählten Octavia von Octavian verabschiedet, um sich nach Ägypten einzuschiffen; jene in jähem Sprunge weit davon in Alexandrien, und wir vernehmen in verwirrendem Staunen, dass, während die Gestalten der eben Entschwundenen uns noch vor Augen schweben, die Ehe bereits wieder gelöst, Octavia verstoßen und nach Rom zurückgekehrt, und dass der ganze Krieg von Actium mit allen seinen weitläufigen Vorbereitungen und seinem Verlaufe bereits vorüber ist.

Der einzige Ausweg, allen Collisionen des Bedürfnisses nach vollem ästhetischen Genusse mit solchen Lücken, die aus der Gebundenheit der Ereignisse an einen längeren Zeitverlauf hervorgehen, für immer aus dem Wege zu gehen, nämlich von der Zeit ganz abzusehen und jene in lyrischer Zeitlosigkeit, wie oft im Märchen, aneinander zu reihen, ist nur bei überaus wenigen Fabeln einzuschlagen. Ja streng genommen im Drama gar nicht, eben weil es ein Drama, ein Handeln, das leibhaftig vor unseren Augen geschieht, ist. Die aprioristische Form der Anschauung in

der Zeit hat in unserem wirklichen Denken ja eine solch concrete Bedeutung, dass nichts in uns und um uns geschieht, dessen Reflex im Denken nicht von Zeitvorstellungen in stärkerer oder geringerer Bewusstheit und solchen ihnen entnommenen Zeitbestimmungen begleitet wäre. Wir rechnen, messen, vergleichen und ordnen da unablässig und übertragen solches selbstverständlich auch auf jenes Leben auf der Bühne, das ja in der Illusion als ein wirkliches genommen zu werden beansprucht. Ja seit Publicum und Dichter von dem blinden Glauben an die nothwendige Zeiteinheit erlöst sind, sind wir gegen zeitliche Rechenfehler sogar sehr empfindlich. Nur in Stoffen wie Grillparzers »Ein Traum ein Leben« ist jene Zeitlosigkeit nicht nur nicht störend, sondern das sorgfältige Verschweigen aller bestimmten Angaben über die Zeitabstände, das nackte Aneinanderreihen der wie im Sturme vorüberjagenden Begebenheiten ist sogar ein wesentliches Mittel, die Erlebnisse als traumhafte zu kennzeichnen. Wie sehr der Dichter darin mit ein Mittel erblickte, den Traum zu dem durch den ersten Act und den Schluss gebildeten Rahmen in Gegensatz zu bringen, zeigt der überraschende Effect, wenn im vorletzten Acte plötzlich die Uhr die vierte Morgenstunde schlägt und durch dieses Zeichen aus der wirklichen Welt das Publicum seiner Täuschung endlich entrissen wird, dass es selbst wie von einem Alp befreit aufathmet. Dagegen wieder hat Shakespeare in seinen Märchendramen: im Sommernachtstraum und im Wintermärchen, durch ziemlich sorgfältige Zeitangaben die Berührung mit dem wirklichen Leben aufrechterhalten. Besonders noch das erste dieser Stücke bringt Belege für die Unmöglichkeit, Zeitbestimmungen ganz zu umgehen, nach der Richtung hin, dass die Angabe der Tages- und Jahreszeiten oft gar nicht entbehrt werden kann, um Stimmungen zu wecken oder zu steigern: so helle durch den Morgen und Sommer, düstere, melancholische, träumerische durch Abend,

Herbst u. s. w., ganz wie die Lyrik, die mit diesem Beiwerk ja sehr stark arbeitet.

Die Möglichkeiten für die Stellung der dramatischen Handlung zur zeitlichen Einheit und Bestimmtheit überhaupt lassen sich demnach, obwohl in reichster Abstufung die Übergänge vermittelt sind, in folgende Hauptclassen zusammenfassen:

1. Die Zeiteinheit wird strenge gewahrt, und dies so, dass

a) die Aufführung nicht oder nur wenig mehr Zeit beansprucht, als der natürliche Verlauf der Dinge beanspruchen würde, oder so, dass

b) die Begebenheiten in unnatürlicher oder unmöglicher Weise zusammengeschoben werden.

2. Die Zeiteinheit wird nicht gewahrt, und dies wieder entweder so, dass

a) die Zeitabstände (Tage u. s. w. bis zu Jahrzehnten) angegeben werden, vielleicht sogar schon auf dem Zettel, oder

b) es fehlen alle Zeitangaben, und es wird dem Zuschauer überlassen, wenn er das Bedürfnis fühlt oder Vergnügen daran findet, über die Länge der Zeitintervalle Berechnungen anzustellen.

3. Der Zeitverlauf wird absichtlich um besonderer Zwecke willen, wie in »Ein Traum ein Leben«, nicht beachtet. Dass von eigentlicher Zeitlosigkeit nicht die Rede sein kann, wurde schon bemerkt.

Wir begegnen der Zeiteinheit auch heute noch, besonders in Dramen, die auf antikem Boden spielen. Der Gründe, aus denen die antike Tragödie jene eigenthümliche Übung so streng festhielt, sind mancherlei: Die Kürze der Stücke und daraus sich ergebende größere Enge der Handlung, die unvollkommene Maschinerie, die Kosten mit Rücksicht auf die Choregen, die Tradition selbst u. a. Nicht zuletzt ist aber wohl auch, so schwer dies heute manchem

einleuchten mag, eine gewisse Naivetät des Publicums dem Bühnenspiele gegenüber anzusetzen, das ein zu großer Abstand zwischen der Zeit, die mit dem Anschauen verbracht wurde, und der, welche der Ablauf der Handlung wirklich erfordert hätte, nicht recht ertragen mochte. Es ist die Sache aber doch zu begreifen, wenn man sich erinnert, mit welcher noch viel weitergehenden Naivetät der doch sonst ganz verständige Gottsched nach einem Grunde suchte und ihn (in der kritischen Dichtkunst) darin fand, dass die Handlung deswegen nicht über die Stunden eines Tages ausgedehnt werden dürfe, weil — die Nacht zum Schlafen bestimmt sei, gerade so, wie er die Einheit des Ortes deswegen verlangt, weil das Publicum ja auch sitzen bleibe, und wie er die Monologe verwirft, weil die Menschen, »außer in Affecten,« nicht mit sich selbst laut zu reden pflegen. Bei dieser Auffassung würde er an jener bei deutschen Passionsspielen üblichen Gepflogenheit wohl nichts auszusetzen gehabt haben, nach der das ganze Publicum neben der mehrfach getheilten, langgestreckten Bühne hin und her wanderte, wenn die Handlung und die Spielenden, oben die Scene wechselnd, sich in einen andern Raum begaben.

Wir nehmen Anstoß daran, wenn der Dichter den normalen Zeitaufwand, den die Entwicklung der Dinge nun einmal beansprucht, nicht in Rechnung zieht, sondern, um die Frist des einen Tages nicht zu überschreiten, brutal die Begebenheiten lückenlos aneinander kettet. Es lässt uns dagegen gleichgiltig, wenn des Zeitverlaufes gar nicht gedacht und damit dem Publicum überlassen wird, die angemessenen Zeitabstände als selbstverständlich anzusetzen. Die Dramatik ist ja eine Kunst, in der die Zeichen bis zur Deckung jenes bequeme Verhältnis zu dem künstlerisch darzustellenden haben, welches nach Lessing (im 16. Stücke des Laokoon) für jede Kunstgattung zu fordern ist, indem auf der Bühne durch leibhaftige Reden und Handlungen

wieder Rede und Handlungen nachahmend vorgeführt werden. Dieser Umstand, dass jenes Verhältnis das bequemste von allen ist, hat die Folge, dass die Phantasie bei keiner Kunst so leicht, so spielend, in die Illusion entrückt wird; und so wird denn neben anderen Bedenken, wenn der Zeit gar nicht gedacht wird, auch dasjenige, wie es mit den zeitlichen Verhältnissen der Begebenheiten stehe, trotz des bereits oben gedachten fortwährenden stillen Messens, mit dem wir den Verlauf begleiten, nicht bis zur aufdringlichen oder störenden Bewusstheit geweckt. Erst wenn directe Verstöße gegen bestimmt angegebene Zeitverhältnisse begangen werden, tritt solches ein; aber auch da musste erst ein Lessing kommen, das durch falsche Autoritäten und unsinnige Dogmen niedergehaltene Zeitgewissen zur Auflehnung zu bringen.

Obwohl nun schon die Zeiteinheit für sich, wenn die Fabel sie zwanglos gestattet, dem Werke zum Vortheile gereicht, so ist das doch immer noch ein schwacher Beitrag, den sie zur Erzielung einer hohen Gesammtwirkung zu liefern vermag. Es lässt sich aber noch viel mehr durch sie erzielen; sie kann geradezu ein Hebel der Handlung, ein Mittel werden, gewisse Wendungen und Geschehnisse derselben herbeizuführen, und das bis zu der Stärke, dass erst durch sie die ganze Fabel, wie sie ist, möglich wird. Ein Beispiel mag erklären, was gemeint sei. Dr. Bernhard Arnold machte in einem Chemnitzer Programm (1880) auf die Sache aufmerksam. Er sagt: »Es gilt Emilien (Galotti) für den Prinzen zu retten. Marinelli sinnt nicht sofort auf den Mord Appianis, sondern auf seine Entfernung. In der vorletzten Scene des zweiten Actes überbringt er letzterem den Auftrag, als Gesandter nach Massa zu gehen. Am Vormittage hat der Zwist stattgefunden, in wenigen Stunden soll die Trauung erfolgen! Was soll Marinelli thun? Die unerhörte Beleidigung schreit nach Rache. Die Gunst bei dem Fürsten steht auf dem Spiele. Die Kürze der Zeit

treibt mit Naturnothwendigkeit zu dem mörderischen Entschlusse. Jetzt erst wird offenbar, warum Lessing in seiner Mustertragödie aufs peinlichste an der Einheit der Zeit festhielt, obwohl er sie in der Dramaturgie als unwesentlich bekämpft. Lessing drängt die Ereignisse möglichst zusammen, damit die scheußliche That Marinellis an zwingender Nothwendigkeit gewinne.«

Und in diesem Sinne, nur viel kunstvoller, findet sich die Zeiteinheit auch bei Grillparzer verwendet; allerdings nicht immer die Zeiteinheit im strengen Sinne des Raumes zwischen Sonnenaufgang und Untergang oder der vierundzwanzig Stunden; trotzdem aber doch so, dass gerade eine tiefere Auffassung das eine der in Betracht kommenden Stücke, »Des Meeres und der Liebe Wellen,« als Muster hinzustellen berechtigt ist, wie von jener sonst so äußerlichen Gepflogenheit der künstlerischeste Gebrauch zu machen sei. Auch im zweiten Theile der Trilogie, in den Argonauten, werden die vierundzwanzig Stunden wie in der Hero-Tragödie fast um das Gleiche überschritten. Auf den Raum nicht eines Tages dagegen sind zusammengedrängt »Der Gastfreund« und »Die Ahnfrau«, etwas länger spielen »Sappho« und »Medea«. Man sieht, von den antiken Tragödien fehlt keine, und die erste Veranlassung, die den Dichter an jenem Herkommen festhalten ließ, lag auch wohl in eben dem antiken Stoffe. Mit welch bewusster Sorgfalt er aber überhaupt den Fehler unmöglicher Zusammenschiebung zu vermeiden strebte, dafür vorerst nur ein Zeugnis. Nach der Sage sandte Medea, sich zu rächen, der Kreusa ein Gewand und Diadem mit der Bitte, beide am Hochzeitstage anzulegen. Diese Fassung gibt Grillparzer auf; denn da müsste ja die Vermählung mit Jason noch am selben Tage, da er nach dem großen Zuge und jahrelanger Abwesenheit Korinth wieder betritt, wenige Stunden nach der Erklärung des Königs Kreon, ihn als Eidam anzunehmen, stattfinden, und es wäre Gelegenheit zu ähnlichen

boshaften Bemerkungen gegeben, wie sie Lessing Dramat. 45 zum Ägisth macht. Grillparzer sendet statt der Hochzeitsgabe eine Art Andenken, ein Abschiedsgeschenk, bestehend aus einem Becher und dem Vlies. Jenes Gewand der Sage gerieth in Flammen, sobald es dem menschlichen Leibe angelegt war; aus dem Becher schlugen die Flammen empor, sobald die deckende Hülle, das Vlies, von ihm abgenommen war, und das geschah auf die natürlichste Weise sofort nach der Übergabe des Geschenkes.

Unter den übrigen Stücken sind es nun drei, und zwar »Die Ahnfrau«, »Sappho«, »Des Meeres und der Liebe Wellen«, die uns in gleicher Weise des Dichters Absicht, mit Hilfe zwar nicht der Zeiteinheit im classischen Sinne, aber doch des allerraschesten, ununterbrochenen Ablaufes der Handlung im beschränktesten Zeitraume das Ende der Heldin herbeizuführen und erklärlich zu machen, als eine mit voller Bewusstheit verfolgte offenbaren. Er selbst sagt darüber Werke Bd. XV. S. 117: »Zugleich ist die Zeit nicht nur die äußere Form der Handlung, sie gehört auch unter die Motive: Empfindungen und Leidenschaften werden stärker oder schwächer durch die Zeit. Wenn ich den Zuseher zwinge, die Stelle des Dichters zu vertreten und durch Reflexionen und Rückerinnerungen die weit entfernten Momente aneinander zu knüpfen, so verliert sich jene Unmittelbarkeit der Wirkung, welche die Stärke derselben bedingt und das Charakteristische des gegenwärtig Wirkenden ist.« Und diese Absicht ist bei allen dreien Stücken in gleichem Maße vorhanden. Wohl aber zeigt sich darin eine Verschiedenheit, dass der Dichter von der »Ahnfrau« an aufwärts mit steigender Sicherheit und tiefer werdender Menschenkenntnis — überall jedoch unter steter Berücksichtigung, dass die Streiche in athemloser Hast einander folgen — seinen der Vernichtung zuführenden Calcul anstellt, d. h. wir sehen bei jedem Stücke mehr auch von Phase zu

Phase die jedesmaligen Wirkungen der geführten Schläge, so dass mehr und mehr gerade das wirklich eintretende und kein anderes Ende als das nothwendige erscheint. Am stärksten und genauesten ist die derartige Vorbereitung bei Hero; was sie thut und noch viel mehr, was sie spricht, ist alles Offenbarung ihres innersten Wesens, ihres geheimsten Gefühlslebens, und überall erscheint uns ein jedes wahr und menschlich folgerichtig. Bertha ist wie das ganze Stück in dieser Beziehung epischer gehalten; sie spricht mehr zu den Ereignissen, ihre Worte sind mehr bald schwächer, bald stärker flackernder Widerschein dessen, was ihre Seele bewegt als schärfste Lautwerdung dieser Bewegungen selbst; daher überrascht ihr Tod doch einigermaßen, so möglich und natürlich er bei nachheriger Überlegung erscheint. Man sieht also, wie der Dichter in der »Ahnfrau« als Menschenkenner überhaupt und so auch mit dem Motive der Zeiteinheit in der angedeuteten Weise gleichsam erst experimentiert, während er es in der Hero-Tragödie als viel kundigerer Seelenkenner mit mathematisch sicherer Berechnung sowohl des ganzen Charakters als in den einzelnen Phasen der gesteigerten Erregung handhabt.

Sappho endet durch Selbstmord; Hero und Bertha sterben an gebrochenem Herzen. Was es pathologisch mit dieser Todesursache für eine Bewandtnis hat, überlassen wir den Ärzten zur Feststellung. Thatsache ist, dass Menschen durch seelische Leiden zugrunde gerichtet werden können, und zwar in doppelter Weise: entweder ist es der langzehrende Gram, der ihre Lebenskraft untergräbt, oder plötzliche Affecte reißen sie jäh mitten aus dem Leben heraus. Da das Drama nun immer mit starken Affecten arbeitet, so ist ihm auch — dem modernen wenigstens — diese Todesart nicht fremd, so wenig wie der in gleicher Weise veranlasste Wahnsinn. Aber es liegt auf der Hand, dass die Affecte die denkbar stärksten sein müssen. Nur so, nur unter dieser Bedingung sind wir geneigt, an die Mög-

lichkeit jener äußersten Wirkungen zu glauben, und kommen nicht in die Gefahr, ehe uns eine solche einleuchtet, eine schon vorbereitende Störung in der körperlichen Organisation, wie geheimes Siechthum, einen Herzfehler u. dgl., zuhilfe nehmen zu müssen, wie z. B. im »Clavigo« Mariens Tod durch den plötzlichen Blutsturz bei einem neuen Affecte pathologisch seit lange vorbereitet ist. Ähnlich beim Wahnsinn, der bei Shakespeare z. B. meistens etwas überraschend kommt. Am erklärlichsten ist er wohl bei Lady Macbeth, d. h. wenn die Rolle des Macbeth selbst — wegen der Mordscene — in der Hand eines Salvini liegt; auffallender oder sagen wir minder durchsichtig vorbereitet bei »Ophelia« und »König Lear«. Man ist bei beiden darauf angewiesen, nachträglich für ihr ganzes Naturell die stärkste Empfänglichkeit jeder Art von Reizen gegenüber anzusetzen, um die so starke Wirkung des Wahnsinnes voll begreiflich zu finden.

Wie die Bedingung der stärksten Affecte nun bei Bertha und Hero, von denen wir zunächst sprechen, erfüllt ist, das zu erkennen, bedarf es nur einer übersichtlichen Vergegenwärtigung der reichen und aufregenden Geschehnisse der Stücke. Nur darf man nie vergessen, dass Grillparzer voll und ganz nur zu begreifen ist, wenn das Wort seine Ergänzung durch den Vortrag und das ausdrucksvolle Spiel auf der Bühne empfängt. Und das gilt selbst für die »Ahnfrau« mit ihren Schicksalsbrutalitäten; eben dieser wegen, die ja für sich schon das Ende Berthas vollkommen begreiflich machen, können wir uns hier kurz fassen.

Berthas Charakteristik ist mit wenig Strichen gegeben: sie ist sanft, gut und fromm, so einfachen Sinnes, wie voll tiefen Gefühles; in Summa eine Natur, geschaffen zu dulden und zu lieben. Das erstere ausdrücklich zu betonen, hat sich der Dichter, so spärlich er sonst Bertha direct charakterisiert, doch angelegen sein lassen, da, wo im ersten Acte der Graf von ihr sagt:

Ach, so warst du schon als Kind,
Trugest immerdar zugleich
Der Beleid'gung herben Schmerz
Und das Unrecht des Beleid'gers;
Immer gut und immer schuldlos
Schienst du stets die Schuldige.

Und in der That trägt diese Widerstandsunfähigkeit in hohem Grade dazu bei, uns begreifen zu lassen, dass im dritten Acte Jaromirs Beredsamkeit den für den ganzen folgenden Verlauf und ihr Endschicksal entscheidenden Sieg davontragen konnte über das Entsetzen und den Abscheu, womit sie vor dem Räuber und Mörder zurückschaudert. Der Liebe aber ist ihr ganzes Leben geweiht; erst der Liebe zum greisen Vater, dann zu dem fremden Jünglinge, der ihr das Leben gerettet hat und dessen unheimliches Wesen sie wie mit einem Zauber umstrickt hielt.

Ungeheuerlich sind die Prüfungen und aufregenden Enthüllungen, die nun im Verlaufe weniger Stunden — von sieben Uhr abends an bis noch lange nicht zur Mitternachtsstunde — über dies so geartete junge Wesen hereinbrechen. Ihre Wucht noch zu verstärken, rief der Dichter, wie in den anderen Dramen, so auch schon hier, den Contrast zuhilfe, indem erst das kaum gehoffte Glück ihr gewährt wird, dass der Vater den bis dahin heimlich Geliebten aufnimmt und ihren Herzensbund segnet. Aber kaum hat das beglückende Wort den Geist mit den rosigsten Zukunftsbildern erfüllt, da beginnt auch schon mit dem Erscheinen der Häscher jenes fürchterliche Schicksal sich zu erfüllen, dem das arme schuldlose Haupt unausweichlich verfallen war.

Indessen wird doch niemand sich der Überzeugung erwehren, dass, wenn solche Erlebnisse, wie sie die jugendlich ausschweifende Phantasie des Dichters hier in seinem Erstlingswerke mit Grausamkeit ersonnen, selbst über einen viel stärkeren, elastischeren Geist in so unmittelbarer Folge hereingebrochen wären, auch dieser ihnen erlegen wäre.

Es besteht eben in der »Ahnfrau« noch nicht jene nothwendige wechselseitige Bedingtheit zwischen bestimmten Erlebnissen und gerade diesem und keinem anderen Charakter, um zur Vernichtung zu führen, wie sie nun in den beiden anderen Dramen in meisterhafter Weise hergestellt worden ist.

Wir wenden uns des gleichen Endes wegen zunächst Hero zu.

Nicht spontaner Drang und freier Entschluss, nicht Vorbestimmung durch die ganze gemüthliche Anlage ist es, was sie zur Priesterin macht, sondern Fügungen des Schicksals, die der Priesteroheim klug benützt: altes Vorrecht ihres Hauses, ein Elternheim, das ein launischer Vater, ein brutaler Bruder ihr vergällen, so dass sie gerne folgt, als der Oheim kommt, sie in die friedliche Stille des Tempelheiligthumes zu entführen, und nicht widerstrebt, als er schließlich auch ihr wie so mancher Tochter des Hauses die heilige Binde zugedenkt. Liebe und Ehe lockt sie nicht; sie hat ja überhaupt davon wenig gesehen, und was sie davon im eigenen Elternhause kennen gelernt, das steht zu abschreckend vor ihren Augen, als dass der Tempelraum mit seinem tiefen Frieden ihr nicht ein weit vorzuziehendes schützendes Lebensasyl dünken sollte. Aber es war doch nur ein Nichtwiderstreben, ein Abwenden von jenem fraglichen Eheglücke der Eltern, kein volles freudiges Zuwenden dem ernsten Berufe zu. Und darum tritt sie denn auch in den ihr bevorstehenden Kampf nur mangelhaft gerüstet.

Aber doch ist sie entschlossen, die ihr einmal zugefallene Bahn festen Schrittes zu wandeln. An Eigenschaften, die ihr Beruf erfordert, fehlt es ihr nicht: streng und stolz ist ihr Sinn, hoch die Vorstellung, die sie von der Würde ihres Standes hegt; geringen Fehl tadelt sie darum schon an den jugendlichen Gefährtinnen; ernst und sinnig geht sie ihren Weg für sich, an keine der Genossinnen sich enger

anschließend; und klug ist sie auch — zu ihrem eigenen Verderben. Denn, sagt der menschenkundige Oheim:

Der Wahnsinn, der das kluge Weib befällt,
Tobt heft'ger als der Thorheit wild'stes Rasen.

eine Erfahrung, die viel mächtiger dann noch bei Sappho ihre Bestätigung findet.

So fehlt ihr, sie vor allen Gefahren zu schützen, nichts als jene Energie des Widerstandes, die die Hingabe allein, die die Begeisterung verleiht.

Alles andern war sie eher gewärtig, als was der heutige Tag noch bringen sollte. Es war ein hochwichtiger, heiliger Tag, der ihrer Priesterweihe, und wenn je, so war heute ihr ruhig-heiterer Sinn weltlichem Getriebe abgewendet und vollends, dass solches sie in seinen wildesten Strudel hineinziehen könnte, nicht erwartend. Eine Zukunft voll Friede und Gleichförmigkeit, voll Ansehen und Würde, Würde weithin bei den Menschen und auch verdient durch das Bewusstsein eigener Unsträflichkeit, die sie eine treue Hüterin des erhabenen Amtes sein würde, und geadelt durch ihr leicht zu übende Entsagung, das sah sie vor sich und nicht ohne Freude; kein Seufzer der Resignation entschlüpfte ihren Lippen.

Und nun das Gegenbild — nach wenigen Stunden, am Ende dieses hochheiligen Tages. Lug und Trug, List und Leidenschaft, Frevel und Verführung, das und noch viel mehr hat sie alles geübt und erfahren in wildester, Besinnung raubender Folge Schlag auf Schlag. Hin war der Friede, hin die Würde und alles, was ihr ein Recht gab zu dem Stolze, mit dem sie andere an ihre leichten Pflichten gemahnen durfte, das kaum abgelegte Gelübde gebrochen und das so vollständig, dass keine Sühne nicht die Gedanken-, sondern die Thatsünde wieder gut machen konnte.

Und wie war das alles gekommen! In stetiger Entwicklung, Schritt für Schritt, aber diese Schritte dräng-

ten einander in athemloser Hast, jeder ein Fehltritt, jeder führte abwärts und brachte ihrem kindlich reinen Sinne, der die Welt nicht kannte, eine neue Erfahrung, und das nur in List und Lug und Leidenschaft bis zum Erliegen im höchsten Sinnenrausche. In Stunden erlebte sie, was ein halbes Leben erfüllt hätte.

Auch Leanders Charakter und ganzes Wesen ist vollständig mit Rücksicht darauf erfunden, dass er in blindem Ungestüme und tollkühn auf das zustürmt, was ihm begehrenswert erscheint, und es im Fluge erjagt. Welch berückende Schilderung, halb dem Neide, halb der Bewunderung entstammend, entwirft der Freund Naukleros von ihm in der ersten Scene des zweiten Aufzuges. Der dumpfe Träumer aber, der blöde Schlucker, der die Augen niederschlägt und roth wird, wenn der Mädchenkreis nur Augen für ihn und seine sinnbethörende Schönheit hat — welche Gluten schlummern in ihm, wie operiert er gleich dem kundigsten Herzenskenner, als habe die Göttin der Liebe selbst ihn alle ihre Künste gelehrt. Hin und her reißt er ihr armes Herz, da er endlich in dunkler Nacht, nachdem er den Hellespont durchschwommen und, allen Häschern trotzend, den steilen Thurm erklommen hat, der Heißbegehrten gegenübersteht, kühn und demuthsvoll, schweigsam und beredt, so sittsam wie begehrend — alles in raschem Treffen, wie der Augenblick es erfordert, um ihn, wonach immer er strebt, unfehlbar erreichen zu lassen.

Schon am Ende des dritten Actes, noch am Tage ihrer Weihe, ist es um sie geschehen, und hat ihr Leben keine Zukunft mehr. Sie denkt ihrer auch nicht, nicht weiter als bis zur nächsten Nacht. Käme sie zur Besinnung, nur in einem gewaltsamen Tode würde die Schmach der Erinnerung und die Hoffnungslosigkeit der Zukunft — denn unlösbar ist ihr Gelübde — ihr Ende finden können. Aber ihr Verstand arbeitet schon nicht mehr normal. Wie im Traume, in stumpfer Sinnlichkeit wandelt sie durch den

vierten Act dahin, blind mit sehenden Augen, gewahrend, was um sie her vorbereitet wird, und doch es nicht gewahrend. Nur eine Vorstellung beherrscht ihr Bewusstsein: die Nacht bringt Leandern. Diese eine Vorstellung stößt alles andere zurück, dass es wirkungslos vorbeirauscht — der Wahnsinn ist auf halbem Wege.

Der nicht ideelle Theil ihrer Liebe kommt zwar sehr in Betracht, ihren Zustand zu erklären. Aber der ideelle ist doch der weitaus mächtigere Hebel. Nicht stark genug ist das zu betonen. Ohne ihn würde es nicht gerade zu jenem Ende kommen, das sie nun trifft, als eine neue Reihe der aufregendsten Begegnisse auf sie einstürmt.

Der endlos lange Tag geht — wie sehnsuchtsvoll erwartet — zur Neige. Schon brennt das Zeichen, die Lampe, die dem kühnen Schwimmer den Weg weisen soll, und nun harrt sie, in seligem Beben, das sie durchströmt, still verklärt. Da fordert die Natur ihr Recht, Schlummer senkt sich auf den Geist, der mehr noch wie der Körper erschöpft ist von alle dem, was nun fast zwei Tage — ohne Ruhepause — ihr brachten.

Entsetzliches Erwachen! Der Sturm brach los und verlöschte die Lampe. Leander —! Wagte er die Fahrt oder nicht? Gewiss, er that's und sie — sie schlief, statt der Lampe zu hüten, die ihn leiten sollte durch das wilde Gewoge des aufgeregten Meeres. Die Angst um ihn zermartert ihr Hirn. Hoffnung und Verzweiflung rasen in ihr hin und her. Hoffnung?! Gibt es denn solche? Nein — denn da ist er ja schon gefunden, der theure Leichnam. Nun bricht die Verzweiflung voll los, grenzenlos gesteigert durch die Selbstmarterung des eigenen Verschuldens. Hier erkennen wir voll, mit welch unsäglicher Gewalt die Liebe dies spröde Herz ergriffen hat. Wo blieb der armselige Wall, den des Priesters langjähriges stilles Wirken, den Stolz und Sitte, den das Gelübde und die Heiligkeit des Berufes um sie errichtet? Fort war alles, als sei es nie ge-

wesen, und rückhaltlos ruft sie ihre Liebe und ihre zweifache Schuld, den Bruch ihres Gelübdes und Leanders Tod, in die Welt hinaus. So grenzenlos ist ihr Jammer, dass eine Steigerung undenkbar ist. Und doch kommt noch ein Stoß, als nun in drängender Hast, da der höchste Schmerz sie noch voll durchtobt, man ihr auch noch den geliebten Leichnam entführen will. Voller Wahnsinn oder Tod — eines von beiden ist unausweichlich. Die gnädigen Götter senden ihr den letzteren.

Es kann hienach kein Zweifel bestehen, dass Grillparzer vorwiegend deshalb von der Überlieferung, die, wie in Schillers Ballade, den Verkehr der Liebenden einen vollen Mond dauern lässt, abgewichen ist, um für den geänderten Ausgang, statt des Todes Heros im Meere, die Begründung in solcher Häufung der Aufregungen, in solchem raschen Sturz aus einem Dasein voll inneren und äußeren Friedens in ein Meer voll das ganze Wesen von Grund aus aufwühlender Erlebnisse und das in einem Zuge, im rastlosen Aufeinander weniger Stunden zu finden.

Auch bei Sappho müssen wir, um das Ende zu begreifen, uns bewusst halten, dass der kurze Raum kaum eines Tages das rascheste Aufeinander der entgegengesetztesten stärksten Affecte, den wiederholten Sturz aus höchster Hoffnungsfreudigkeit zur tiefsten Verzweiflung, von selbstbewusstem und vollberechtigtem Stolze in grenzenlose Demüthigung und Schmach, die eigenes Irren und eigene Raserei ihr zuzieht, brachte. Der Sprung ins Meer, den Grillparzer natürlich, wo immer die Lage des leukadischen Felsens anzusetzen ist, nach Sapphos Wohnsitz, nach Lesbos, verlegen musste, konnte nur entweder langem, nicht zu bewältigendem Grame ein Ende machen sollen, oder ein Product jenes Seelenzustandes sein,

da alle Fasern ihres Gemüthes noch fieberisch zuckten unter den eben erlittenen furchtbaren Stößen, und da die Widersprüche ihres Verlangens, ihrer Grundsätze und des Bewusstseins ihres Wertes mit dem Muss der Entsagung, mit ihrem Handeln und der schmachvollen Demüthigung vor sich und der Welt noch in vollster Schärfe unausgeglichen in ihr rangen, in ihr, der feinfühligen, reizbaren und excentrischen Dichterin.

Mit dem Contraste, nur in fast noch stärkerer Weise wie bei Hero, arbeitet der Dichter auch hier und muss es, um die Affecte zu steigern.

Am Morgen des Tages, da sie einzieht in die Heimat, welch Bild des Glückes! Der Ruhm war das Ziel, das als das leuchtendste an das Ende ihrer Bahn gesteckt war. Und nicht nur hatte sie erreicht, was da die kühnste Hoffnung ihr ersinnen, was die Erde ihr nur bieten konnte, sondern noch ein anderes, kaum mehr erwartetes Glück soll von nun an ihrem Leben einen neuen, süßeren Inhalt geben. Mit dem Lorbeerkranz geschmückt, den sie zu Olympia im edelsten Wettkampfe mit den Besten ihres Volkes sich errungen hat, so zieht sie, im Triumphe von einer Stadt zur andern geleitet, und nun empfangen von ihren begeisterten Landsleuten, unter denen sie schon vorher in königlichen Ehren waltete, ein in ihre Heimat, und ihr zur Seite — Phaon, der Jüngling, strahlend in blühendster Jugendfrische, an den nach langem, der Liebe entblößtem Leben nun ihr Herz mit all der aufgesparten Glut sich hieng, deren das leidenschaftliche Herz der Dichterin nur fähig war, und an dessen Seite eine Zukunft ihr werden sollte »gleich den Unsterblichen«.

Und nicht die Länge eines Tages darnach? Geschmäht und verlassen um ihn, dem es schon Gnade gewesen wäre, den Saum ihres Kleides zu berühren, und das verlassen um wen? Um einer Melitta, eines blöden Kindes willen, das ihre Sclavin, ihr Geschöpf war, ein Nichts ihr verglichen.

Und doch — ihr Stolz überwand das, das Bewusstsein ihres Wertes war stark genug, sie sich selbst wieder finden zu lassen und zu weichen. Aber dass sie gerungen mit Melitta um den Verräther, und das gerungen gleich der ersten besten verliebten Thörin, dass sie in diesem Kampfe Waffen geführt, die ihrer vollständig unwürdig waren, das konnte eine Sappho nicht vergessen, weder jetzt noch je. Ein Leben, zersetzt vom bittersten Grame, dem der Scham über eigenes Thun, stand ihr bevor. Wohl fühlte sie auch, dass, wenn ihre Energie auch momentan das Würdebewusstsein über die Liebe hatte Herr werden lassen, solches doch nicht jeder Stunde fortan gelingen würde. Und so machte sie ein rasches Ende, zur Kraft dazu erfüllt durch die Stärke, mit der das in den letzten Stunden Durchlebte noch voll die Seele durchzitterte.

Durch den Mund Melittas wird Sappho charakterisiert als »heftig manchmal, rasch und bitter«. Diese oben bereits angedeuteten Eigenschaften sind es, durch welche der Dichter im Gegensatze zur Passivität Berthas und Heros, über welche die Ereignisse ohne ihr Eingreifen hereinstürmen und sie mit sich fortreißen, die Heldin selbst zur Urheberin ihres Unglückes macht, und durch die er die Beschleunigung der einzelnen Phasen der Handlung, die Wahrung der Zeiteinheit ermöglicht. Nicht dass Sappho ohne sie sich Phaon erhalten hätte; Liebe war es ja überhaupt nicht, was Phaon bis dahin an sie gekettet hatte. Aber bei Besonnenheit und Mäßigung ihrerseits wäre der Conflict nie bis zu solch tragischer Spitze emporgediehen. Ihr fehlen diese Tugenden, wie sie dem König Ödipus fehlen, und wie dieser ruft auch sie durch heftige, vorgreifende Raschheit, die nicht wartet, bis sich die aufgeregten Wogen wieder legen oder ein günstiger Augenblick eine Aufklärung bringt, den zum tragischen Ende führenden Verlauf erst hervor. Sie selbst ist es, die es zu keinen Pausen der Sammlung und Beruhigung kommen lässt. So

geschieht es dann nicht einmal, sondern Act für Act, dass sie selbst erst den Brennstoff zusammenträgt, dass sie die Glut schürt und schließlich Öl ins Feuer gießt, bis dieses sie selbst zur Vernichtung ergreift. Sie selbst ist es, die durch die Furcht, das von Phaons Liebe getragene Glück könne wie diese doch noch wieder entschwinden, zuerst Unruhe in ihr Verhältnis bringt; sie lenkt in ahnungsloser Zuversicht die Blicke Melittas auf Phaon und (beim Mahle) dieses auf jene; sie martert ihn unmittelbar nach der Kussscene aus der ersten Erregung heraus mit Eifersucht und bläst den glimmenden Liebesfunken, statt klug zu schweigen; sie ist's wieder, die vorgreifend in der Dolchscene ihm und ihr die Liebe zu klarem Bewusstsein bringt, und durch den raschen Entschluss, das Mädchen zu entfernen, dem auch die Ausführung auf dem Fuße folgt, führt sie selbst in Hast die Katastrophe herbei u. s. w.



II.

Das Entsagungsmotiv.

Ein Motiv, dem zu allen Zeiten und in jeder Art künstlerischer Behandlung die Theilnahme des Publicums von vornherein gesichert ist, ist das in der Überschrift genannte. Rührend im reinsten ästhetischen Sinne ist es und war es immer, zu sehen, wie ein Herz, dem Entsagung vom Schicksal durch den Zwang eines Berufes, einer Mission oder sonstwie auferlegt war, vergebens gegen die natürlichen Triebe, die abzutödten grausame Pflicht forderte, rang. Der Mönch, der dem glücklichen Liebespaare träumerisch versunken nachblickt, die Nonne, die dem Säuglinge der hilflosen Wöchnerin die Wonneschauer mütterlicher Empfindung abstiehlt und Ähnliches sind Stoffe, die uns in den Ausstellungen überaus häufig begegnen und nie aus ihnen verschwinden werden.

Wenn darum auch die Poesie, und das so oft, von diesem Conflicte angezogen wird, so ist das so begreiflich wie nur etwas. Suchen wir bei Grillparzer, so finden wir ihn in seinen Hauptwerken sogar zweimal behandelt: in der Sappho und in des Meeres und der Liebe Wellen, die uns soeben erst beschäftigten. Dass dem Dichter selbst diese Verwandtschaft zum Bewusstsein gekommen sei, oder dass die Kritik sie bereits aufgedeckt habe, darüber finden wir nirgends eine Andeutung, und das ist etwas auffallend auch darum, weil es zu nahe lag, des Dichters Schicksal selbst mit in eine, wenn auch entfernte Parallele zu seinen Heldinnen zu setzen. Beide Dramen nehmen nun eine zu

hervorragende Stellung ein, und die angedeutete Verwandtschaft ist eine zu nahe, als dass es nicht gerechtfertigt sein sollte, sie daraufhin einer nochmaligen kurzen Betrachtung zu unterziehen, und da Vergleiche immer belehren, so sei auch die dasselbe Problem behandelnde, nur zu einem entgegengesetzten Abschlusse gelangende Jungfrau von Orleans mit herangezogen.

Alle drei also haben denselben Conflict zum Gegenstande, den Conflict einer Bestimmung, an die Liebesentsagung gebunden ist, mit dem rebellischen Herzen, das sich über die Forderungen jener Bestimmung hinwegsetzt und dadurch in einen Kampf gestürzt wird, der nun je nachdem einen anderen Verlauf nimmt und zu einem anderen Abschlusse führt.

Es ist kein Zweifel, dass die Mehrzahl der Poeten, die vom Conflicte ausgehend die Fabel suchten, hier vor allem mit Frauen, nicht Männern die Phantasie experimentieren lassen würden. An Helden, die in verzehrender Pein um die Erlangung nur der einen, die ihr Liebesparoxysmus sich erkoren, zugrunde gehen, ist allerdings kein Mangel und das aus dem naheliegenden Grunde, weil die Erscheinung selbst ja im Leben keine gar seltene ist. Die Erfahrung zwingt uns, der Liebe die Berechtigung einer solchen Macht zuzugestehen. Aber für unwürdig halten wir es doch, dass dann, wenn Liebesentsagung als Bedingung an die Erfüllung einer höheren, ideellen Bestimmung geknüpft ist, das aus ihr hervorgehende Leid eine solche Stärke gewinnt, dass es entweder unter Preisgebung der Mission der Liebe zum Siege verhilft oder auch nur das Dasein vernichtet. Nur untergeordnet, das Leid zu verstärken, darf Liebesleid wie in Uriel Acosta hinzutreten. Anders bei der Frau. Der Mann ringt nur um und mit der Liebe; die Frau um mehr, um die Erfüllung ihrer Bestimmung. Dort ist der Kampf normal eine Phase im Dasein, hier handelt es sich um den Kern der Existenz. Und darum wird bei der Frau dem

Ringen von Anbeginn an eine größere Intensität, sowie der Katastrophe viel eher die Bedeutung der Entscheidung für die Erfüllung oder Nichterfüllung des Lebenszweckes zugestanden, entsprechend dem Liebescanon Sapphos III. 20.

Und so sind denn auch in unseren drei Dramen Frauen die Heldinnen der Fabel, und naturgemäß ist diese Übereinstimmung, so naturgemäß wie auch noch folgende. Nicht freie Wahl ist es, die die Heldin in jene naturwidrige Laufbahn drängt, sondern äußere Nöthiguug. Auch das ist nothwendig, wenn die der weiblichen Dulderin gezollte volle tragische Rührung durch den Anblick einer auch des Weibes unwürdigen Schwäche, die einer freiwillig übernommenen Bürde unterliegt, nicht doch herabgedrückt werden soll auf jene matte Philanthropie, die wir nun einmal jedem Leiden zollen. Denn entweder hat vorher eine Überschätzung der Kräfte stattgefunden oder nachher erlahmte die Kraft. Beides erweckt Empfindungen, welche in gleicher Weise die Reinheit jener stören, worauf die durch das wahre Pathos erweckte Sympathie beruht. Drittens endlich sind es göttliche Mächte, die die Entsagung fordern. Auch Heros Cölibat als Priesterin ist, wobei wir gleich noch verweilen werden, so zu fassen. Die ganze Forderung ist eine naturwidrige; ausgehen muss sie von jenen Mächten, denen allein das Recht zusteht, um höherer Absichten willen hie und da auch ihre eigenen Satzungen aufzuheben. Daraus aber, dass sie nicht die Macht haben, das Herz in gefühlloses Erz zu verwandeln, entspringt das Leiden. Ja auch wenn sie sie hätten, wie könnten sie sie anwenden, ohne mit dem Kampfe auch zugleich den Ruhm des Sieges auszuschließen?

So hat denn, was Sappho ausruft als die menschenkundigste und die mit klarstem Blicke den Zusammenhang der Dinge durchdringt, gleiche Geltung für alle drei, die Worte nämlich (Act 3, Auftritt 2):

Wen Götter sich zum Eigenthum erkoren,
Geselle sich zu Erdensöhnen nicht:
Der Menschen und der Überird'schen Los,
Es mischt sich nimmer in demselben Becher.

Und ebenso die nur der geänderten Fabel angemessen imperativer gehaltenen Worte der Jungfrau, die — bezeichnend genug — dem Munde ihrer göttlichen Auftraggeberin selbst entstammen:

Nicht Männerliebe darf dein Herz entflammen
Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust,
Nie wird der Brautkranz deine Locken zieren

und dann den letzten Vers, der jenen Überschuss des Opfers speciell für die Frau enthält: Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust.

Soweit die grundlegenden, naturgemäßen Übereinstimmungen. Was sich sonst noch an dergleichen findet, das ist nicht mehr, als was aus jenen herfließen oder aus der allgemeinen Gleichartigkeit der weiblichen Natur sich ergeben musste. Denn so grundverschieden wie die Fabeln in den drei Dramen sind, so verschieden sind nun auch die Charaktere der Heldinnen, die besonderen Gestaltungen des Conflictes und seine Lösungen in der Katastrophe. Da die beiden Grillparzer'schen Dramen uns indes soeben erst beschäftigten, so brauchen wir nur zu ergänzen, was für die Beleuchtung des geänderten Gesichtspunktes Bedeutung hat. Besonders gilt dies für Hero.

Auch ihr Cölibat müssen wir, wie schon bemerkt, mit ihr und dem Volke, dem jener Tempel der religiöse Mittelpunkt war, als von der Göttin selbst eingesetzt annehmen.

Wohl seltsam ist der Widerspruch: Priesterin der Aphrodite und Liebesentsagung. Und doch nicht gar so seltsam. Nahe liegt ja der Gedanke, gerade da durch Enthaltsamkeit — ja selbst positives Leiden — eine künstliche Weihe zu schaffen, wo Leidenschaft und Begier nur allzu häufig entweihten. Die Priesterinnen waren die Opfer, die

für fremde Sünde büßten, und diese Combination begegnet ja häufiger, für das Christenthum ist sie grundbestimmend. Menschliche oder auch göttliche Ehren sind die Kränze, mit denen man diese Opfer schmückt, und zu allen Zeiten fanden sich genug Gemüther, die dieses hehre Martyrium freiwillig auf sich nahmen. Dass Hero nicht zu ihnen gehört, sondern dass lediglich äußere Fügungen sie dazu brachten, sich der Liebe und Ehe ab und diesem Berufe als einer nicht unwillkommenen Zufluchtsstätte zuzuwenden, haben wir bereits gesehen. Die Versuchung fand darum, als sie nahte, nicht die bestverwahrten Thore, und weil sie so überaus verlockend und mächtig über sie hereinbrach, so hielt sie auch bald ihren siegreichen Einzug. Was die weiteren Folgen dessen sind, haben wir gesehen. Die Göttin hat ihre eigene Priesterin in grausamer Ironie auf die Institution, die sich nun doch als nur menschlicher Erfindung entstammend darstellt, vernichtet, und der Priester steht als ihr Vertreter gleichsam in unseren Augen da als ein überkluger Thor, der im Eifer seines Wahnes wohl starke künstliche Schranken errichten kann, aber voll Verwirrung und Beschämung zurückweichen muss, wenn die Natur in elementarer Gewalt heranstürmt und ihr Recht verlangt.

Grundverschieden von Hero tritt uns Sappho entgegen. Statt des jugendzarten Mädchens, das von der Welt abgeschieden die Tage verbrachte und darum die Schlingen der verbotenen Leidenschaft erst gewahrte, da sie schon vollständig von ihnen umstrickt ist, haben wir die schon gereifte Frau vor uns, die ihre Umgebung weit überragt und, als Denkerin die Welt und das Leben kennend, mit klugem Blicke, was sie umgibt, beherrscht. Wir sehen sie so weltklug und erfahren wie Hero, die, wenn auch sonst »ein kluges Weib«, »noch jung und neu im Leben, noch unbelehrt zu meiden die Gefahr, ja zu erkennen sie«.

Auch sie ist mit einem Priesterthume begnadet, aber

einem Priesterthume ganz anderer Art: sie ist Dichterin. Das Drama und sein ganzer Verlauf stützt sich aber darauf, dass dieser Beruf im denkbar höchsten Sinne seinem Werte nach genommen werde. Der Dichter steht gleich, wenn nicht höher als der Seher; wie bei diesem ist es ein unmittelbar von den Göttern nur selten und wenigen Auserkorenen verliehenes Geschenk und zeugt von ihrer ganz besonderen Gnade. (»Wen Götter sich zum Eigenthum erkoren u. s. w.«) Das weiß sie, und darum finden wir bei ihr auch jene Begeisterung des Berufes, die wir bei Hero vermissten. Die Leidenschaft ist aber doch stärker, und erst da es zu spät ist, gewinnt sie wieder die Kraft, sich über das niedere Menschenthum zu erheben.

Da das Stück anhebt, steht sie auf dem Höhepunkt dessen, was die Erde ihr an Glück bieten konnte. Reichthum umgibt sie, einer Königin gleich waltet sie auf Lesbos, das in ihr seine Wohlthäterin und Beglückerin verehrt, und zu Olympia hatte ihr Volk, nachdem sie es durch ihre Lieder begeistert, in den jüngsten Tagen ihr erst den ersten Siegespreis zuerkannt. Und eben da, wo sie erreicht hat, was sie an Ruhm und an innerer Befriedigung, soweit diese an ihren edlen Beruf geknüpft war, erreichen konnte, da tritt der entscheidende Wendepunkt ein, der sie aufs rascheste, wie im vorigen Abschnitte dargelegt wurde, der Verderben bringenden Katastrophe zuführt.

Viel hatte das Leben und hatten die Götter ihr gewährt; nur eines blieb ihr versagt: das Glück dauernder Liebe. Wohl hat sie Könige werbend zu ihren Füßen gesehen, ja auch von Täuschungen der Liebe, die sie erfahren, redet sie in schmerzlich bitterer Erinnerung; ein ruhiges, festes Liebesglück aber, das schien ihr nimmer ersprießen zu sollen. Sie fügt sich resigniert; es sollte wohl nicht sein; ist sie doch sonst so reich bedacht wie wenige. In der Beglückung ihres Hauses und ihrer Umgebung, da hatte sie fortan das Verlangen ihres liebereichen Herzens zu be-

friedigen gesucht, und den Dank spendete ihr ihr ganzes Volk, das mit Entzücken den Liedern lauschte, die der Gott durch ihren begnadeten Mund ihm spendete.

Sie hat erlangt, was sie an Ruhm und Ehren nur erhoffen konnte; und nun folgt die Reaction. Ein Gefühl der Übersättigung kommt über sie; sie lechzt nach Anderem, Neuem, nach Liebe und Leben. Denn

Leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel!
Umsonst nicht hat zum Schmuck der Musen Chor
Den unfruchtbaren Lorbeer sich erwählt;
Kalt, frucht- und duftlos drücket er das Haupt,
Dem er Ersatz versprach für manches Opfer.
Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhen,
Und ewig ist die arme Kunst gezwungen
(mit ausgebreiteten Armen gegen Phaon)
Zu betteln von des Lebens Überfluss.

Da, in dieser Fauststimmung, die sich abwendet von den öden und dürren Fluren des Gedankens, da war Phaon ihr entgegengetreten mit seiner schwärmerischen Verehrung für die in ihren Liedern ihm längst vertraute Dichterin. Vollständig dieser Stimmung, da der Wert ihrer Mission ihr vorübergehend erblasste, entsprechend ist es, dass gerade ein Phaon mit seiner kräftigen, rührigen Lebensfrische, mit seinen starken, jungen Gliedern, die die Lust des raschen Schaffens und Wirkens ausströmen, ihren Sinn gefangen nimmt. Ein Fremdling ist er in ihrem Reiche, dem Reiche des Gedankens. Gerade das aber macht ihn um so geeigneter, mit ihm das neue Dasein zu beginnen. Und so ruft sie denn, der Erfüllung sicher, in ihrem reichen Heimwesen, das mit allen Reizen der Natur und der Kunst geschmückt ist, da

wollen wir, gleich den Unsterblichen,
Für die kein Hunger ist und keine Sättigung,
Nur des Genusses ewig gleiche Lust,
Des schönen Daseins uns vereint erfreu'n!

Solche Forderungen sind an sich maßlos (Hybris), unerreichbar vollends für sie an der Seite eines Phaon. Der Sturz der Enttäuschung ist unausbleiblich, nur eine Frage der Zeit, und Melitta, das dem Phaon so verwandte Naturkind, nicht Ursache, sondern nur Veranlassung seiner.

Ihr Irrthum ist aber ein doppelter. Einerseits liegt er in dem Wahne, als könne ein Phaon ihr jene dauernde Liebe bieten, nach der sie lechzt. Dann aber hat sich ihr, so klug sie ist, doch bis dahin die Erkenntnis noch verschlossen, dass Liebesentsagung der Preis ist, den sie zahlen muss dafür, dass die Götter durch die Verleihung der Dichtergabe sie »sich zum Eigenthume erkoren«. Erst in der Leidenschaft des letzten Kampfes wird ihr Blick geschärft und kommt jene Erkenntnis plötzlich in ihr zum Durchbruche, und das ist es denn auch, was die Art des Abschlusses bestimmt.

Das tragische Verhängnis liegt nun darin, dass die Erkenntnis zu spät kommt. Ein Liebesconflict richtet sie zugrunde; aber dass es geschieht, ist nur Consequenz eigener Verirrung, die die Götter nicht zu tragen haben. Sie gibt sich nicht den Tod, weil sie sich getäuscht hat in den Gefühlen Phaons, durch welche sie diesen an sich gekettet wähnte, und sie nun etwa glaubt, ohne ihn das Leben nicht ertragen zu können, sondern aus ganz anderen Gründen, die aus ebensovielen Verirrungen ihrerseits sich ergeben. Es ist die fürchterliche Erkenntnis, die sie aber erst überkommt, da sie aus ihrer blinden Raserei wieder zur Besinnung gelangt, dass sie sieht, wie sie in ihrer Leidenschaft, in dem thörichten Verlangen nach einem nur erträumten, phantastischen Glücke sich nicht nur hat verleiten lassen, mit dem Kinde Melitta um den Besitz eines Phaon zu ringen, sondern dass sie in diesem Kampfe blind gleich einer männertollen Närrin Waffen geführt, die ihrer so unendlich unwürdig waren, dass sie sich Blöße auf Blöße gegeben und alle Milde und Güte ihres Herzens

ins Gegentheil verkehrt hat. Weggeworfen hatte sie sich in der schmählichsten Weise; verkannt hatte sie, was ihre Mission von ihr forderte, da deren Wert einmal ihr erblasste und das Glück der niederen Alltagskinder ihr beneidenswert erschien. Vor der Scham vor sich und vor den Zeugen ihrer Erniedrigung gab es da kein Erretten auf Erden. Nur der Tod konnte da sühnen.

Doch nicht unmittelbar heraus aus diesen höchsten Affecten der Verzweiflung, des Racheverlangens und des Schmachbewusstseins entspringt der Entschluss zu sterben; er ist nicht mehr das unvermittelte Product selbstmörderischer Raserei, sondern er steht erst vor ihrem Geiste, als das volle Bewusstsein des Widerspruches ihrer Verirrungen zu ihrer erhabenen Stellung »auf der Menschheit Höhen«, die ihr die Götter selbst verliehen, zum Durchbruche gelangt ist. Der Kommos in der letzten Scene offenbart uns ihren Seelenzustand vollständig. Ihre Schmach hofft sie durch einen heroischen Tod vergessen zu machen; doch wahrhaft sühnen will sie durch Versöhnung. Zu dieser ihrer würdigen Höhe erhebt sich ihr Geist, da sie aus dem wüsten Traume des letzten Tages sich losringt zur hellen Erkenntnis ihrer ideellen Lebensbestimmung; ja dieser Traum hat dazu dienen müssen, ihr dieselbe erst zu einem volleren Bewusstsein, als sie es je gehabt, zu bringen. D a s s sie scheiden muss, darüber gibt es kein Besinnen; aber w i e sie scheidet, das zu bestimmen, gewinnt ihr Geist noch einmal seine vollste Energie. Versöhnt, verklärt, befreit von allem, was sie der Göttergemeinschaft entrückte, will sie abschließen, und solches voll zu erreichen, verleiht jene Erkenntnis ihr auch die Kraft.

Nur zum Vergleiche sollte »Die Jungfrau von Orleans« herangezogen werden, und wir begnügen uns darum mit der Heraushebung derjenigen Momente, durch welche dieses Stück sich in seiner Wesenheit von jenen beiden unterscheidet.

Sowohl »Des Meeres und der Liebe Wellen« als »Sappho« sind Liebestragödien, »Die Jungfrau von Orleans« nicht. Während dort die Begebenheiten der Liebesaction selbst alle Scenen und alle Acte füllen, bringt hier erst die Wendescene des dritten Actes sie, wenn auch längst erwartet, so doch als neuen Hebel in die Handlung. So sehr die Liebesfrage auch Angelpunkt des ganzen Stückes ist, die Scene selbst, die in ihr Schicksal zwar tief, aber doch nicht endbestimmend eingreift, da sie ihr Herz ja vollständig von dem verbotenen Gefühle wieder frei macht, rauscht rasch und fast einer Episode gleich an uns und an Johanna vorüber, und wir müssen auch bei ihr die allgemeine starke Empfänglichkeit ihres Gemüthes sympathischen Eindrücken gegenüber zuhilfe rufen, um die Tiefe und Nachhaltigkeit jener Begegnung zu begreifen. Gegenstand ausführlicher Darstellung ist statt dessen, wie die Berufung an sie ergeht, wie sie ihre kriegerische Mission durchführt und dann durch freiwillige äußere Buße und innere Läuterungskämpfe ihre Seele reinigt von dem Makel der frevlen irdischen Liebe.

Zweitens ist das Verhältnis zwischen der Mission und der daran geknüpften Belohnung sowohl wie Entsagung von vornherein ein klareres; im Vorspiele wird es mit bestimmten Worten formuliert. Sie wird, und zwar von der Jungfrau Maria, was ihrer ganzen Sendung erst die höhere, die religiöse Weihe gibt, auserlesen, das Vaterland zu befreien; dafür wird ihr als Belohnung der höchste Heldenruhm bei den Menschen in Aussicht gestellt, und als Gegenleistung für beides wird Liebesentsagung gefordert. Der Vertrag ist so bündig wie nur einer, und seine einzelnen Bestimmungen immer fest im Auge behaltend wandelt nun Johanna durch das Stück dahin. Etwas anderes ist es schon bei Hero; doch nur darin, dass die genaue Formulierung des Vertrages entfällt und entfallen muss. Was das Priesterthum erfordert und an

Ansehen u. dgl. mit sich bringt, ist ja als allbekannt anzunehmen. Sonst aber sind jene drei Punkte in dem ganzen Verhältnisse nicht nur in gleicher Weise vorhanden, sondern Hero auch wohl bewusst. Das Priesterthum ist eine Auszeichnung, ist »schönes Vorrecht« ihres Hauses von altersher und verleiht darum selbstverständlich Ansehen und Ehre; sie denkt dessen mit Befriedigung und Freude:

> Auf jenen Stufen wird das Volk sie (die Priesterin) sehn,
> Den Himmlischen der Opfer Gaben spendend,
> Von jeder Lippe ringt sich Jubel los,
> Und in dem Glanz, der Göttin dargebracht,
> Strahlt auf der Priestrin Haupt —

Anders aber liegt die Sache bei Sappho. Doch wir sahen ja schon, wie erst die letzte und unheilvollste Erfahrung, die sie in dem natürlichen Verlangen, auch des Liebesglückes auf Erden theilhaftig zu werden, zu machen hat, ihr endlich die Erkenntnis bringt, dass der Verzicht auf dieses Glück das Opfer ist, welches sie für das stolze Bewusstsein, zu den Auserlesenen zu gehören, und für den daran geknüpften Ruhm zu bringen hat.

Die Begeisterung drittens, mit der die übertragene Mission Johanna erfüllt, erweist sich als die mächtigste. Hero unterliegt vollständig; Sappho gelingt es wenigstens schließlich, aus der Erniedrigung sich wiederum emporzuraffen und mit der Gloriole eines heroischen Todes zu scheiden; aber sie stirbt doch aus Furcht vor der Zukunft mit ihren demüthigenden Erinnerungen. Johannas Sieg aber ist der vollständigste, denn keinen Augenblick vergisst sie ihrer Würde; und darum ist der Heldentod auf dem Schlachtfelde nach dem ruhmvoll errungenen Siege und umringt von den reumüthigen Freunden der schönste Lohn und der begehrenswerteste Abschluss, den ihre Beschützerin ihr verleihen konnte. Vaterland und noch mehr Religion erwiesen sich stärker als die naturgemäßen Herzensregungen, gegen die, kaum dass sie

einen Augenblick triumphiert hatten, auch schon der Kampf aufgenommen und bis zum vollständigsten Siege durchgeführt wird. Und das entspricht vollständig der Herrschaft, die in Wahrheit die Religion im romantischen Zeitalter ausübte. Wenn etwas an der Tragödie sachgemäß, ist, so ist es der zeitliche Rahmen, in welchen dieselbe eingefügt ist. Es ist so sachgemäß, wie Sapphos theilweises und vor allem Heros gänzliches Erliegen der allgemeinen Auffassung entspricht, die wir nun einmal von den Griechen als dem Volke freier Natürlichkeit κατ᾽ ἐξοχήν uns gebildet haben. Wird doch das Cölibat Heros von Naukleros als eine barbarisch-asiatische Unsitte hingestellt! Doch das führt uns schon in das Gebiet unserer nächsten Betrachtung und kommt darum noch zur Sprache.



III.

Cultur und Barbarenthum.

Auch dieser Abschnitt hat wie die beiden vorhergehenden die Aufgabe, auf ein Motiv hinzuweisen, das unserem Dichter ein geläufiges ist, und das nun bald als secundäres Hilfsmittel, Gegensätze zu verstärken oder annehmbarer zu begründen, bald als Grundlage des ganzen Conflictes verwendet wird. Die Überschrift sagt schon, um was es sich handelt. Secundär findet es sich — um da anzuknüpfen, wo wir eben abbrachen — in der Herotragödie. Im zweiten Aufzuge ruft Naukleros dem Priester, da er Hero von dannen führt, nach:

Selbstsücht'ger, Eigenmächt'ger, Strenger, Herber!
So schließest du die holde Schönheit ein,
Entziehst der Welt das Glück der warmen Strahlen
Und schmückst mit heil'gem Vorwand deine That?
Seit wann sind Götter neidisch, missgesinnt?
Daheim auch ehrt man Himmlische bei uns;
Doch heiter tritt Zeus' Priester unters Volk,
Umgeben von der Seinen frohen Scharen,
Und segnet andere, ein Gesegneter.
Ihr aber habt's ererbt von Morgen her,
Den schnöden Dienst missgünst'ger Indusknechte
Und hüllet euch in Greuel und in Nacht.

Heros unlösbares, mit dem Cölibate behaftetes Priesterthum erscheint dem Hellenen als Unnatur, als orientalisches Barbarenthum, und er eifert dagegen mit der ganzen Entrüstung, die diese Versündigung in seinem gesunden freien Sinne hervorruft; dass aber Hero und ihre Umgebung

als Nichtgriechen zu nehmen seien, davon findet sich sonst keine Spur.

Während hier die Absicht des Dichters zum Ausdrucke kommt, das höhere Culturleben, insbesondere des Griechen, als ein solches darzustellen, in dem alles zu einer normaleren Entwicklung gelangt oder das anormale wieder erstickt ist, ist in dem »Treuen Diener seines Herrn« das Entgegengesetzte der Fall. Otto von Meran ist es, der zu dem Volke, in dessen Mitte er als Gast weilt, in einen Gegensatz tritt, der wiederum auf den der fortgeschrittenen Cultur zu einem primitiveren Standpunkte hinausläuft. Zunächst ist es allerdings der Eigenwille des verzogenen Knaben, der nicht gelernt hat, sich einen Wunsch zu versagen, und der hier, wo seine Schwester als Königin gebietet, sich vollends gehen lassen zu dürfen glaubt, welcher das Verderben heraufruft. Hinzu kommt aber auch — und das ist es nun, was er von dem verfeinerten Gesellschaftsleben des Westens mitbringt — eine freiere Auffassung darüber, wie weit die Galanterie gehen dürfe, bevor die Sittlichkeit Einsprache erhebt, ja über den Wert der ehelichen Treue überhaupt. Die Ungarn, von denen die Königin sagt: »Einfältig Volk, nur stumpf, nicht tugendhaft«, sind da noch von einer lächerlichen Empfindlichkeit.

Königin: In Frankreich achtet man den Jüngling wenig,
Der nicht bei Weibern gilt, im Zwist der Minne
Den Geist vorübend schärft für ernstern Zwist.

König: So üb' er sich in Frankreich, wo man's duldet,
Und abgeklärt sei er willkommen mir.
Von andern Völkern borgt das Schlimme nicht,
Wer weiß, ob euch erreichbar ist ihr Gutes.
Der Franke mag durch manche hohe Gaben
Den Leichtsinn adeln, dem er gern sich gibt;
Mein Land bewohnt ein einfach stilles Volk,
Zu jeder Art des Guten rasch und tüchtig,
Doch Sitte hält ihr unverrückbar Maß

Streng zwischen Allzuwenig und Zuviel
Und bannt den spröden, überscharfen Sinn.

Und Otto scheidet mit dem Geleite, das ihm der König gibt:

Euch, Herzog, halt' ich nicht!
Kehrt heim und merkt, wie man in diesem Land,
Das ihr verachtet einst, Beleid'gung rächt.

Doch ist der Culturabstand, der hier vorliegt, ein geringer und demgemäß nur schwach betont. Viel größer ist er aber nun in jenen zwei anderen Werken, die, das eine ganz, das andere in wesentlichen Theilen, auf diesem Gegensatze beruhen, und in denen er auf das drastischeste herausgearbeitet ist. Es sind dies: »Das goldene Vlies« und »Weh dem, der lügt«.

Auffallend ist zunächst der Parallelismus, der sowohl zwischen dem Anlasse vorhanden ist, der die Vertreter der beiden fremden Welten zusammenführt, als auch zwischen diesen Vertretern selbst.

Aietes ist der ins Tragische übersetzte Kattwald; wie diesem Galomir, steht jenem Absyrtos zur Seite; Attalos ist das Streitobject, so wie dort das goldene Vlies. Jenen zu befreien zieht Leon, das Vlies zu holen Jason in verwegener Kühnheit aus und wagt sich in den unheimlichen Bereich barbarischer Wildheit und Tücke. Das Unternehmen gelingt, und zwar vorwiegend durch die mannigfachen Vorzüge, welche die überlegene Cultur dem Helden an die Hand gibt; aber als viel wesentlicheres Beutestück führen beide Helden auch noch die Braut mit davon, die sie losreißen aus dem heimatlichen Boden und, allerdings nun mit ganz verschiedenem Erfolge in den Boden der Culturwelt zu verpflanzen unternehmen. Aietes

und Kattwald bleiben in ohnmächtiger Wuth und rachedürstend als die unverbesserlichen Barbaren zurück.

Wir haben hier herausgehoben, was aus beiden Werken als Gemeinsames sich zusammenstellen lässt, damit aber weder die eigentliche Fabel gegeben, noch den dramatischen Conflict bezeichnet, ja streng genommen umfasst jener Vergleich nur »Die Argonauten« und »Weh dem, der lügt«. Obwohl aber nun die Kluft, die die Werke voneinander trennt, viel ausgedehnter ist, als diese Stellen der Berührung, so sind doch auch sie immerhin auffallend genug, als dass nicht, trotz des Mangels jeder beweisenden Andeutung, die Annahme gerechtfertigt sein sollte, sie seien auch dem Dichter nicht verborgen geblieben. Hat es doch ganz den Anschein, als sei er, nachdem er erst ein bestimmtes Abenteuer zur Grundlage einer tieftragischen Fabel mit den grausigsten Begebenheiten gemacht hatte, dann darauf ausgegangen, ein verwandtes Geschehnis mit derselben Staffage und ziemlich denselben Figuren im Dienste einer heiteren Muse, soweit seine Eigenart dieses eben zuließ, künstlerisch auszubeuten. Die Unbeholfenheit, Unwissenheit, Naivetät des Barbaren kann ja auch ebenso leicht Anlass zu allerlei heiteren Zwischenfällen werden wie seine Wildheit zu tragischen. Doch wie weit hier Absicht und Erkenntnis der Selbstwiederholung vorliegt, müssen wir, wie gesagt, dahingestellt sein lassen. Ebenso liegt es uns hier nicht ob, die Werke einer gesonderten Zergliederung auf das hin, was sie jedes für sich und an sich künstlerisch sind, zu unterziehen. Nur einigen Betrachtungen, zu denen der durch die Überschrift bestimmte Vergleich Anlass gibt, sei hier noch Raum gegeben.

Es will von vornherein als das Natürlichere bedünken, dass, wenn beide, Cultur und Barbarenthum, in Kampf miteinander gerathen, sowie der Sieg der ersteren in der

Regel zuzufallen pflegt, er ihr auch gebürt. Und dies deswegen, weil wir jener eine höhere Sittlichkeit nicht nur zuschreiben, sondern in ihr geradezu ihr Wesen erblicken, um das die mannigfachen Verfeinerungen der Lebensformen, die edleren Genüsse, die Erleichterungen des Daseins, ja selbst die höhere Intelligenz nur als das erst in zweiter Linie Stehende sich ordnen.

Aber die Cultur tritt nicht immer mit all diesen ihren Vorzügen auf. Durchaus nicht. Die höhere Sittlichkeit kommt wohl normal einer Culturgemeinschaft als Gesammtheit zu, aber es haben nicht alle Glieder an derselben theil. Doch wir wissen ja, was für Parasiten alle auf diesem Wunderbaume gedeihen, und das zuzeiten in solcher Überfülle, dass das Auge sich mit Entsetzen von den Früchten und dem Baume selbst abwendet. Die entarteten Kinder eines solchen Zeitalters sind aber dann um so gefährlicher. Die glänzenden und überlegenen Waffen, welche in der Hand der Sittlichkeit dem höheren Menschenthume Eroberungen zu machen bestimmt sind, werden zu Werkzeugen der Vernichtung, und der Sieg der Aftercultur bringt nicht Befreiung und Erhebung, sondern leibliches und noch schlimmer sittliches Verderben.

Auch die Uncultur oder Barbarei kann in dieser doppelten Gestalt auftreten; denn auch sie hat, wie ihre besonderen Gebrechen, so auch ihre Vorzüge und Lichtseiten. Diese letzteren sind aber in noch viel ausgesprochener Weise auf dem Gebiete der Sittlichkeit zu suchen, weil ja alles, was nicht in deren Bereich fällt, als selbst der schönen Form und des glänzenden Kleides entbehrend, durch seine äußere Roheit abstößt.

Aus diesen verschiedenen Bestandtheilen des Gegensatzes lässt sich nun, so reichbewegt wie die Wirklichkeit da, wo solche Berührungen stattfinden, es darbietet, auch in der Kunst ein Conterfei herstellen. Die Frage aber,

wohin der eigentliche Schwerpunkt der Handlung zu verlegen sei, und für welche Berührungen der Dichter es sich angelegen sein lassen muss, das hauptsächlichste Interesse zu erwecken, ist leicht beantwortet. Je weiter ab dieses Interesse vom Gebiete des Sittlichen verlegt, je mehr es also an jene untergeordneten Bestandtheile des Gegensatzes gefesselt wird, um so geringer ist der wahrhaft dramatische Gehalt des Werkes, auch vorausgesetzt, dass sonst, was dramatisch rechtens ist, beobachtet worden ist.

Betrachten wir daraufhin nun die beiden Werke, so ergibt sich für die Trilogie sehr bald, dass sie voll und ganz jener Forderung entspricht. Insofern nämlich, als der Kampf zwischen den Vertretern der verschiedenen Culturen ganz im Bereiche der Moral liegt. Tücke und Verrath des habgierigen Aietes morden Phryxos dahin, der, der Heiligkeit des Gastrechtes vertrauend, an diesen fernen Gestaden ein Asyl sucht. Als Rächer kommt Jason. Solange es nur gilt, das Rachewerk zu vollführen, also im zweiten Theile, ist er die tadellose glänzende Heldengestalt, der nicht nur die Waffen und Anschläge der Feinde nicht zu widerstehen vermögen, sondern der auch ein so sprödes, stolzes Herz, wie das der Königstochter Medea, in Liebe sich neigen muss. Wie ein Gott aus lichteren Regionen erscheint er uns in dieser Umgebung und tritt er in ihren Lebenskreis. Nun aber beginnt erst das eigentliche dramatische Problem. Was ihm bisher zum Siege verholfen, war nicht jenes wesentliche Moment seiner culturellen Überlegenheit, sondern es waren jene Vorzüge zweiten Ranges, an denen die Glieder einer höheren Culturwelt theilhaben, auch wenn edlere Sittlichkeit den Geist nicht adelt. Medea zu gewinnen und zu zwingen, ihm zu folgen, war ein Heldenstückchen so gut wie die ganze Fahrt und ihre Kraftthaten. Damit war die Aufgabe aber erst halb vollführt. Nun galt es, was die Gewalt begonnen, mit sanfter Hand in Geduld zu vollenden. Und dem

war Jason nicht gewachsen. Milde, Güte, Nachsicht, Selbstbeherrschung und was sonst jenen hohen Seelenadel bedingt, der nur die wahren Culturmenschen auszeichnet, das fehlte ihm alles, und so war denn das Schicksal der beiden besiegelt.

Wenden wir nun unsere Blicke dem anderen Stücke zu, so ergibt sich Folgendes. Der Titel lautet: »Weh dem, der lügt!« und dies sagt uns sofort, dass der Dichter im Ringe derselben Erwägungen stand, wie wir hier, und dass sie in derselben Spitze gipfelten, welche sie im Probleme der Trilogie gefunden haben. Also auch darin stimmen beide Werke überein. Der Bischof wird mit seiner Theorie, in der Welt müsse und lasse sich alles durch unbedingte Wahrheit erreichen, zwar ad absurdum geführt, aber anderseits doch auch die Lehre zuehren gebracht, dass zur Lüge, natürlich nur zum guten Zwecke, erst dann gegriffen werden darf, wenn kein anderer Ausweg mehr übrig bleibt. Und das gilt auch dem Feinde, dem Barbaren gegenüber. Aber auch nicht ihm an sich, insofern er Feind oder Barbar ist, sondern nur, wenn er in sittlichen Dingen noch viel weniger Bedenken hegt, und wenn seine Gewalt und äußere Überlegenheit nicht anders als mit List zu bekämpfen ist. Auch in solchem Kampfe gelten die bedenklichen Mittel nur bedingungsweise. Mag der Sieg zufallen, wem er will. Anspruch auf ihn hat nur der sittlich Höherstehende.

Dies alles findet in dem Stücke seine Anwendung, aber nur Kattwald und dem Freier Galomir gegenüber. Nur diese sind, wie bemerkt, die unverbesserlichen Barbaren schlimmer Sorte. Dass dem Kattwald ein Zug von Gutmüthigkeit beigemischt ist, entspricht eben nur der Absicht des Ganzen als Lustspiel, wenn wir des Dichters eigene Classification annehmen. Sonst aber lockt ihn von allem, was die fränkische Cultur auszeichnet, nur deren culinarische

Überlegenheit. Wie leckt er die Finger nach den pikanten Saucen, und wie freut er sich des schönen Durstes, den diese erzeugen! Ihn zu überlisten und ihm die besser gediehene Tochter zu entreißen, ist verdienstvolles Werk. Wenn die Mittel, die dazu angewendet werden, vor der höchsten Moral nicht ganz bestehen, es thut uns das nicht seinetwegen leid, sondern unsere derartigen Bedenken drehen sich ganz um Leon und Edrita, und auch da halten wir dem Koche Leon wegen seines niedrigen Standes noch manches zugute. Nachdem die Überlistung und Flucht gelungen, verschwindet Kattwald vom Schauplatze, und um den Grimm, der ihn erfüllt, und mit dem er dreinhauen mag, wenn's wieder losgeht mit den Franken, sorgen wir uns weiter nicht.

Die der Medea entsprechende Person ist Edrita. Aber es ist keine größere Kluft denkbar zwischen den beiden Barbarentöchtern, als wie sie wirklich vorhanden ist. Insofern nämlich als Edrita der Region, der sie entsprossen ist, schon von vornherein vollständig entrückt ist. Sie ist so wenig eine Barbarin, wie der bekannte Canadier Seumes, wie jener Ingomar im »Sohn der Wildnis« oder wie der Goethe'sche König Thoas. Freilich benimmt sie sich, ganz abgesehen von ihrer Flucht mit dem Sclaven und Koch, nicht, wie eine wohlerzogene fränkische Grafentochter sich benehmen würde; aber was ihr da fehlt, wird sie sich bald, als nur zum Schliffe gehörig, angeeignet haben. Innerlich gehört sie schon ganz dem neuen Kreise an, dem sie durch Leon zugeführt wird, und nicht die höhere Cultur ist es, die an ihr einen Proselyten macht, sondern nur die Liebe zu dem mit so vielen persönlichen Vorzügen ausgestatteten Manne treibt das besser als ihre Umgebung geartete Mädchen, dem noch dazu die Ehe mit einem Geschöpfe wir Galomir droht, sich dahin zu wenden, wohin sie gehört und wo sie allein ihr Glück finden wird. Nicht einen Moment haben wir das Gefühl, als sei für ihre Erziehung oder Erhebung, um

der neuen Gemeinschaft würdig zu werden, noch etwas nachzuholen, außer eben, dass sie, was da an Manieren gerade Mode ist, sich anzueignen und — auch nur nebenbei — sich taufen zu lassen hat. Denn das Herz ist ja für das Christenthum, das die höhere Cultur mit zu vertreten hat, gleichfalls schon gewonnen.



IV.

Noch ein Bancban.

Wer wissen will, ob irgend ein einigermaßen erzählenswertes Begebnis aus heiligen oder profanen Büchern schon einmal seine poetische Bearbeitung in deutscher Sprache gefunden hat, der suche zunächst bei Hans Sachs. Sein nimmer rastender Spürsinn wusste, was nur verwendbar war, aufzufinden und seiner überaus geschäftigen Muse dienstbar zu machen. Das ist allbekannt; aber überraschend war es mir doch, als mir der bei Goedeke §. 155, Nr. 23, beschriebene vierte Band (das vierdt poetisch Buch etc. 1578 In Verlegung Joachim Lahners) der ersten Sammelausgabe in die Hände fiel, darin eine Bancban-Tragödie zu finden. Ihren Titel führt Goedeke unter Nr. 471 an; sonst fand ich ihrer nirgends Erwähnung. Von ihr einiges zu berichten, scheint mir der Ort hier besonders geeignet.

Die Tragödie findet sich Blatt VI als zweites Stück des zweiten Theiles des drei Theile enthaltenden genannten Bandes. Der Titel lautet:

Ein Tragedie mit zwölff Personen zu spielen.
Andreas der Ungarisch König mit Bancbano seinem getreuen Statthalter.

Die Abfassung betreffend heißt es am Schlusse: MDLXI.

Wie fast keinem seiner Werke am Ende das moralische Fähnlein fehlt, so auch nicht die Quellenangabe. Der Herold nennt im Prologe die »Ungarisch Cronica« und gibt als Jahr der Begebenheit 1230 an.

Die Personen des Stückes sind: Der Herolt; Andreas König in Ungarn; Gerdraut sein Gemahel die Königin; Bancbanus dess Königs Stathalter; Rosina seine Gemahel (bei Katona Melinda, bei Grillparzer Erny); Wenceslaus und Vladislaus zween Ungarisch Fürsten; Steffanus und Albertus zween Kammerling; Friederich der Königin Bruder (bei Katona und Grillparzer Otto); Heinrich sein Knecht; Ein Postbott.

Das Stück hat sieben Acte, eine Länge von 1105 Versen, wozu der Prolog des Herolds mit 47 Versen und eines Ehrenholds moralischer Epilog mit 48 kommen, und sein Inhalt, den auch der Prolog erzählt, ist folgender:

Der König will ins Feld nach Syria gegen die Türken ziehen und ernennt Bancban zu seinem Statthalter, der auch ohne weiteres annimmt. Kurzer Abschied von der Königin. — Friedrich hört in Deutschland vom Zuge des Königs und beschließt, die Schwester zu besuchen, dass sie einen Trost an ihm habe. Die Königin klagt zu Rosina über die Abwesenheit des Gemahls und über Langeweile. Da langt just Friedrich an, freudiges Wiedersehen. Rosinas Schönheit erregt bei diesem ersten Begegnis seine Aufmerksamkeit; Die Königin preist ihre Tugend. — Der zweite und dritte Act behandeln den Frevel Friedrichs, zu dem die Königin aus Liebe zum Bruder, der sich wiederholt das Leben zu nehmen droht, ihre Vermittlung leiht; es findet eine Zusammenkunft erst im Gemache der Königin, dann in einem Gartenhause statt. Die beiden Kämmerer nehmen die Kommenden und Gehenden wahr. — Im vierten Acte vernimmt Bancban von Rosina selbst das Verbrechen. Sie verlangt den Tod von seiner Hand. Doch da ihre Seele nicht gesündigt, so spricht er sie frei von jeder Schuld. Die Kämmerer sind aus der Ferne auch Zeugen dieser vom Dichter mit richtigem Gefühle als solcher erfassten und herausgearbeiteten Effectscene. — Fünfter Act: Die Königin, von Angst und Reue ergriffen, gibt diesen Gefühlen in

einem vom Ehrenhold belauschten Monologe Ausdruck. Ihre Angst erreicht den Höhepunkt, als dieser ihr Bancbans Kommen meldet. Bancban tritt auf und stößt sie nach der Anklage, in der er betont, dass er Gerechtigkeit zu vollziehen bestattet sei, ohne sie zu hören, nieder. Vergebens sieht er sich nach Friedrich um, der in Bettlerskleidern und seine Verblendung bejammernd von dannen flieht. — Im sechsten Act wird dem Könige durch einen Brief gemeldet, was sich inzwischen zu Hause zugetragen hat. Dem Boten auf dem Fuße folgt Bancban selbst, um sich dem Könige und seinem Gerichte zu stellen. Der König aber entlässt ihn, dass er bis zur Beendigung des Krieges seines Amtes weiter walte. Nach der Heimkehr will er Gericht halten. — Dieses Gericht füllt den siebenten Act. Rosina, die Kämmerlinge und schließlich als Hauptbelastungszeuge der Königin der Ehrenhold berichten, was sie von den Vorgängen gesehen und gehört haben. Das Ende ist, dass der König, so sehr er den Verlust der Gattin beklagt, Bancban vollständig freispricht und seiner unwandelbaren Gnade versichert.

In welchen Stücken diese »Tragödie« von der Geschichte und von dem Bancban Katonas abweicht, ist leicht aus einem Vergleiche mit dem, was W. Scherer (»Zum Gedächtnis Franz Grillparzers.« Wien 1872) über beide berichtet, zu ersehen. Mit Sachs hat Grillparzer vor allem die directe Vermittlung der Königin, ihre Schwäche gegenüber dem geliebten Bruder und dessen Leidenschaft, die sich bis zum Vorsatze und der Drohung, sich das Leben zu nehmen, steigert, gemein. Ob das genug ist, daraus eine Kenntnis Grillparzers von diesem Stücke oder gar eine Anlehnung zu folgern, will ich nicht entscheiden. Die Sache ist ja von keinem großen Belange. Wo bei Sachs der eigentliche Schwerpunkt der ganzen Handlung liegt, tritt gleichfalls nicht klar hervor. Der erste Act ist Einleitung, der zweite und dritte haben das Verbrechen zum Inhalte, der vierte

und fünfte die Rache, der sechste und siebente des Königs Gericht, und zwar in zwei Stufen, erst im Lager, dann nach der Heimkehr. Bei dieser Breite in der Ausführung gerade des letzten Theiles scheint es, als gipfle des Dichters Absicht darin, auf die Heraushebung der Gerechtigkeit des Königs das Hauptgewicht zu legen.

Mit dem Bakban Grillparzers hat der Hans Sachsens blutwenig gemein. Hier tritt er uns entgegen als ein rüstiger Mann voll Sicherheit und ruhiger Kraft, wie voll Liebe zur Gattin und wahrhaft gerechten Sinnes. Seine Liebe bleibt unwandelbar, weil Rosina nicht gesündigt hat, und er selbst ist es, der das Rachewerk in die Hand nimmt und ohne Umstände vollführt. Nur der »getreue Diener« ist er wie jener; das aber gab beiden die Überlieferung.



V.

Die klugen Frauen.

Der nächste und letzte der hier vereinigten Aufsätze wird darzulegen versuchen, welche Rolle die Anschauung im Dichten Grillparzers spielte, und er wird auch eine Reihe Zeugnisse und Bekenntnisse dafür bringen, dass er entweder vom Begriff, wie er sagt, d. h. vom Charakterproblem ausgehend nach einem leibhaftigen Menschen suchte, der der erforderlichen Anschauung zum Halt dienen sollte, oder umgekehrt, dass ihn irgend jemand, der nun demselben Zweck diente, zur dichterischen Ausbeutung veranlasste.

Im allgemeinen wird freilich der, der es unternimmt, aus allen bis jetzt veröffentlichten Schriften des Dichters selbst und seiner Freunde über ihn zusammenzustellen, was sich an solchen Andeutungen und Mittheilungen von thatsächlichen Beziehungen der Personen seiner Dramen und Erzählungen zu der Wirklichkeit und Erfahrung findet, schließlich doch keine sehr umfassende Ausbeute aufweisen können. Wir bedauern das, denn alles, die Literaturgeschichte und die Geschichte des Dichters, das Verständnis seiner Werke und die Einsicht in die Art seines Schaffens, würden dabei gewinnen, wenn wir mehr wüssten, wenn von dem übrigen Nachlass, der noch manches Geheimnis seines Lebens aufdecken wird, die Siegel bereits gelöst wären, gewiss nur zur Förderung seines Ruhmes. Denn je größer auf der einen Seite die Abhängigkeit von selbst angelegten Fesseln erscheinen würde, umso größer auch die Kraft seines Gestaltungsvermögens, die von solchen Fesseln nie gehemmt

wurde. Wie weit diese Kraft reichte, dafür besitzen wir an seinem Ottokar ja ein großartiges Denkmal, wenn hier auch nicht die Gegenwart, sondern die Vergangenheit die Fesseln bot.

Aber Grillparzer schwieg, und er schwieg aus ganz bestimmten Gründen. Einmal sagte er, er sei wohl Herr seiner eignen Geheimnisse, aber nicht der Geheimnisse andrer. Unser sittliches Gefühl erklärt das für ehrenvoll, aber unsere Neugier blickt doch verdrießlich, und umsomehr, als jene Bemerkung gerade die betrifft, die uns am meisten reizen: die Frauen. Frauen und Liebe aber füllen nicht nur seine Werke, sondern auch auf der Fahrt seines Lebens machten sie gar oft das Wetter und bestimmten die Richtung und den Charakter desselben bis zum untergangdrohenden Sturm. Und das vor allem verrathen seine Werke. Grillparzer war ein Menschenbeobachter und Menschenkenner wie wenige. Dieselbe Sorgfalt und Genauigkeit, mit der er, wie viele Blätter des Nachlasses bezeugen, die Charaktere seiner Dramen aus zahllosen Einzelzügen zusammensetzte, wandte er auch darauf, Menschen, die ihn als Freund oder Feind fesselten, in ihre Bestandtheile zu zerlegen. Über die einen wie die andern zergrübelte er sich den Kopf, und daraus entsprang neben der Anschauung zum andern Theil die Lebenswahrheit und reiche Ausgestaltung seiner Figuren und die Vorliebe für die Darstellung der schwierigsten Seelenkrisen. Die Grenzlinie zerfloss zwischen Kunst und Natur, zwischen Phantasie und Erfahrung; die einen waren ihm nicht minder wirklich wie die andern und der gleichen ernstesten Beobachtung wert.

Es lässt sich nun nicht behaupten, dass hier den Frauen eine größere Sorgfalt gewidmet worden sei als den Männern; aber eine geringere auch nicht, wenn auch die schriftlichen Belege dafür spärlicher sind. Umso reicher sind dafür die mittelbaren Beweise, die wir aus seinen Dramen gewinnen. Es gibt wenig Dichter, die ihnen und der Liebe mit ihrer

Kunst in dem Maße gehuldigt hätten, soweit Arbeit und Sorgfalt, auf die Ergründung und Darstellung der geheimnisvollsten Regungen verwendet, eben Huldigung sind. So gefasst, hätte Grillparzer wohl den Anspruch auf den Namen eines modernen Frauenlob. Und auch hier war es das Leben, war es die Beobachtung fremder und eigner Liebesleiden und -freuden, die ihn nicht nur lehrten, was der Dichter der Liebe wissen muss, sondern ihn auch trieben, das so süß und so bitter erworbene Wissen der Kunst zu weihen. Das muss so sein, weniger, weil es der Dichter hie und da selbst bestätigt, als vielmehr deshalb, weil da, wo seine Werke Liebeskämpfe zum Gegenstande haben, oft jede Zeile und jede Wendung von einer Naturtreue und die ganzen Gestalten von einer Lebenswärme sind, die sie nur von dem Leben selbst erhalten haben können. Dies führt uns zu dem Gegenstande unsers Aufsatzes selbst. Anlass zu ihm bot eine Bemerkung W. Scherers, die von eben jenen Voraussetzungen ausgeht, die uns bisher beschäftigten. In seinem Aufsatze »Zum Gedächtnis Franz Grillparzers« (abgedruckt in der »Österreichischen Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst,« Wien 1872, und wieder in seinem Buche »Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich,« Berlin, 1874) sagt er mit Bezug auf Melitta: »Wir construieren unsere Ideale nicht, ohne dass unser eigenes Selbst den Stoff dazu böte. Was wir außer uns bewundern, das muss in uns wiederklingen.« Und so meint er denn, in Melitta hätten wir unter allen weiblichen Gestalten der Dramen die zu erblicken, in der er, nicht nur künstlerischen Absichten, sondern auch menschlichen Antrieben folgend, sein eignes Ideal von Weiblichkeit hingestellt habe. Sie also würde demnach im Verein alle jene Vorzüge enthalten, die ihn, wo er ihnen etwa begegnete, vor allen zu fesseln und jenes höchste Wohlgefallen, das für das andere Geschlecht in den Mann gelegt ist, wach

werden zu lassen vermöchten. Wie er sich aber dies Ideal dachte, sagt die bekannte Schilderung Sapphos:

> Das liebe Mädchen mit dem stillen Sinn,
> Obschon nicht hohen Geists, von mäß'gen Gaben
> Und unbehilflich für der Künste Übung,
> War sie mir doch vor andern lieb und wert
> Durch anspruchsloses, fromm bescheidnes Wesen,
> Durch jene liebevolle Innigkeit,
> Die, langsam gleich dem stillen Gartenwürmchen,*)
> Das Haus ist und Bewohnerin zugleich,
> Stets fertig, bei dem leisesten Geräusche,
> Erschreckt sich in sich selbst zurückzuziehen.
> Und um sich fühlend mit den weichen Fäden
> Nur zaudernd waget, Fremdes zu berühren,
> Doch fest sich saugt, wenn es einmal ergriffen,
> Und sterbend das Ergriffne nur verlässt.

Nun ist es richtig: die Gestalten der Phantasie können sich nicht aus anderen Bestandtheilen zusammensetzen als aus solchen, die sich im dauernden Vorrath des Geistes finden. Und vollends bei einer geistigen Vertiefung, wie sie die Schöpfung eines dramatischen Charakters erfordert, kann in diesen nur überfließen, was in längerer Erfahrung und unter steter Theilnahme auch eines gemüthlichen Interesses eine feste Gestalt gewonnen hat, und wird es umsomehr, je rascher gearbeitet wird, und die Sappho ist in drei Wochen entstanden. Aber Grillparzer hat mehrere weibliche Idealgestalten und, so weit ihre Durcharbeitung dies verräth, alle mit derselben liebevollen Wärme und persönlichen Theilnahme geschaffen. Dass für Melitta diese Theilnahme die innigste und persönlichste gewesen sei, dafür fehlt jede unmittelbare Bestätigung; es kann nur erschlossen werden, und unser Schlussmaterial führt nicht eben dahin. Die Ideale ferner wechseln wie alle Wünsche; sie wechseln nicht nur mit der reifenden Erfahrung, sie

*) Etwas kühne Bezeichnung, den nicht sehr poetisch anmuthenden Vergleich mit der Schnecke erträglich zu machen.

wechseln sogar nach Stimmungen. Vollends das Ideal des Weibes, das ein jugendlich glühendes und schwärmendes Gemüth sich gestaltet, wird unausweichlich anders, wenn der ruhige Verstand mehr und mehr im Gewoge des Seelenlebens sich zu einer herrschenden Stellung emporarbeitet. Und nicht nur diesen gesetzmäßigen Entwicklungsgang hat auch Grillparzer zurückgelegt, sondern er rang sogar nach Vertiefung, nach grübelnder Versenkung in die Dinge, die seinen Geist umgaben und beschäftigten. Des sind Zeugnis viele seiner Epigramme, seine Neigung zu Sentenzen, an denen schon die Jugendwerke nicht arm sind, und in denen wir Schiller'schen Einfluss erblicken, jene lang athmigen Ergüsse, hinsichtlich deren er selbst einmal sagt: »Dass ich bei länger dauernden Arbeiten leicht dem ersten Plane untreu werde, liegt auch mit darin, dass ich Lieblingsthemata und Ansichten in mir herum trage, die sich mir unbewusst einmischen, wo es nur immer erträglich ist.« Doch das ist ja allbekannt; das Bild, das wir von ihm hegen, ist nichts weniger als das eines feurigen, ewig jugendlichen Phantasiemenschen, sondern viel eher das eines alten Grüblers, der uns manchmal stark an seinen Rudolf II. erinnert. Wenn wir also trotzdem jene Behauptung Scherers gelten lassen, so hat dies doch mit der Einschränkung zu geschehen, dass Melitta die Verkörperung des weiblichen Jugendideals unsers Dichters darstellen mag, und diese Auffassung schlägt auch einmal bei Scherer durch, da, wo er selbst zum Dichter werdend über Melitta sagt: »Das ist so zart und süß und keusch geschildert, wie eine reine Jünglingsphantasie sich schüchtern die Geliebte denken mag.« Was eine solche Annahme rechtfertigt, hat Scherer in dem Abschnitt »Des Innern stiller Friede« aufs vortrefflichste entwickelt. Wir lenken zur Bestätigung und Ergänzung die Blicke noch auf Folgendes.

Wenn es von Melitta im Verlauf der obigen Charakterisierung hieß, dass sie

Nur zaudernd waget, Fremdes zu berühren,
Doch fest sich saugt, wenn es einmal ergriffen,
Und sterbend das Ergriffne nur verlässt,

so entspricht das auch dem Wesen Berthas in der Ahnfrau, wie auch umgekehrt Borotins Worte von ihr:

Ach so warst du schon als Kind,
Trugest immerdar zugleich
Der Beleid'gung herben Schmerz
Und das Unrecht des Beleid'gers.
Immer gut und immer schuldlos
Schienst du stets die Schuldige,

sammt der folgenden Antwort von etwas spitzfindiger Naivetät:

Und bin ich nicht wirklich schuldig?
Wenn auch nicht als Grund des Zorns,
Ach, doch als sein Gegenstand

nichts in sich bergen, was nicht durch Melittas Verhalten Sappho gegenüber als auch ihrem Wesen eigen bethätigt würde. Solche Züge sind aber so grundbestimmend, dass, wo sie gemeinsam sind, eine auch noch weitergehende innere Verwandtschaft anzusetzen ist. Und dahin geht unsere Meinung. Melitta hat ihre Vorgeschichte nicht nur im Leben des Dichters, sondern auch in seinen Dichtungen. Zum erstenmal taucht ein Wesen ihrer Art auf in dem wahrscheinlich schon 1810 entstandenen Fragment Alfred der Große in der Person der Emma. Auch diese ist ein Naturkind, voll Anmuth und Unschuld, voll Liebreiz und ahnungsloser Hingebung, nur dass mehr Lust und Leben in ihren Adern rinnt. Das Stück blieb unvollendet, aber Emmas Gestalt lebte und entwickelte sich im Dichter weiter. Der Stoff der Ahnfrau bot keinen Raum für sie oder ihresgleichen; dennoch umgaukelte sie ihn, und was der Stoff zuließ, nahm Bertha in sich auf. Dann aber bot der Zufall ihm den Stoff der Sappho dar, mit dessen Aufbau der Dichter bekanntlich schon nach wenigen Stunden fertig war, und so

begreifen wir, dass »der Dichter seine persönlichen Stimmungen in das Seelenleben der Sappho hineintrug«, wie Scherer sagt und, was schon Karoline Pichler bald nach der ersten Aufführung 1818 bemerkte, und dass das Drama selbst so überaus rasch und in einem Zuge entstehen konnte. Von den drei Gestalten desselben lagen ja schon zwei vollständig fertig in ihm bereit.

Es dürfte bei uns wenig Männer des Alters geben, in welchem Grillparzer das Melitta umfassende Drama schrieb, die von dem Zauber, der diesem sanften Naturkinde entströmt, nicht bis zu der Empfindung bestrickt würden, in ihr das geheimste und innigste Sehnen des Herzens verkörpert zu sehen. So oft ihr Bild aufsteigt, weilt, wie bei Goethes Klärchen und Gretchen, die Erinnerung gern bei ihr und schwelgt in den Reizen der Naivetät, der Anmuth in Wort und Geberde, die des Dichters selbstverzückte Empfindung über das holde Mädchen auszugießen verstanden hat. Und doch — Grillparzer ist kein Phaon. So wenig dieser in Sappho dauerndes Genügen gefunden hätte und sie in ihm, so wenig Grillparzer in Melitten und natürlich ebensowenig oder noch weniger in Sappho. Aber eines hätte er doch an dieser tiefer und nachhaltiger zu würdigen gewusst: die geistige Bedeutung, die er, wie Melitten die Lieblichkeit, ihr selbst verliehen, nicht die besondre als Dichterin, sondern jene allgemeine, wie sie in allem, was sie spricht und thut, zum Ausdruck kommt.

Denn Klugheit und Verstand bei Frauen fesselten den Menschen Grillparzer viel mehr, als es die woher immer stammende Idealgestalt Melitta, von der es in vorsichtiger Wendung heißt: »obschon nicht hohen Geists, von mäß'gen Gaben,« zum Ausdruck bringt, und viel mehr, als der Dichter selbst, damals und wohl auch später, in klarer Selbsterkenntnis es zugestanden hätte. Doch nein, ein solches Geständnis liegt vor. In dem Gedicht Jugenderinnerungen im Grünen (gedruckt 1835) lesen wir:

Da fand ich sie, die nimmer mir entschwinden,
Sich mir ersetzen wird im Leben nie;
Ich glaubte meine Seligkeit zu finden,
Und mein geheimstes Wesen rief: nur die!

Gefühl, das sich in Herzenswärme sonnte,
Verstand, wenn gleich von Güte überragt,
Ans Märchen grenzt, was sie für andre konnte,
An Heil'genschein, was sie sich selbst versagt.

Bei den letzten Zeilen tauchen unwillkürlich Bertha und Melitta vor uns auf; aber diesmal ist von einem leibhaftigen Wesen, von einer Idealgestalt, die ihm das Leben selbst entgegengeführt hatte, von Kathi Fröhlich die Rede, und da verräth uns der Verstand, so ausdrücklich betont, dass er wohl überhaupt nicht fehlen durfte, wo des nun schon gereifteren Mannes sympathisches Empfinden sich bis zur dauernden Liebe steigern sollte.

Schon dies eine Zeugnis könnte uns, weil der Lyrik Grillparzers entnommen, befriedigen. Wir dürfen aber wohl weiter gehen und mit Scherer den Eindruck verwerten, den wir aus Dramen, aus der Betrachtung einzelner und Vergleichung mehrerer gewinnen. Und da finden wir denn bald eine weitere Bestätigung.

Es gibt wohl keinen Dramatiker, bei dem sich so häufig im Munde der Mitspielenden Abschätzungen der geistigen Begabung dieser und jener andern Gestalt des Stückes fänden, wie bei Grillparzer, und auch keinen, bei denen Klugheit oder geringe Begabung und Thorheit in der Charakteristik so stark herausgehoben und für die Gestaltung der Handlung bis zum Ausgang als ständig wirkende Hebel so kräftig verwendet würden. Es gehört das zu seinen hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten, und daran haben die Frauen nicht nur den gleichen Antheil wie die Männer, sondern sie werden sogar auffallend bevorzugt. Erstens in der Weise, dass auf eine so tiefe Stufe, wie sie Galomir vertritt, bei ihnen nicht hinabgestiegen

wird, sodann dadurch, dass als geistig hervorragend hingestellte Frauen wiederholt die Heldinnen und Trägerinnen der Stücke sind. Das wird einzelnen Männern in dem Maße nirgends zutheil, im Gegentheil, ziehen wir noch den armen Spielmann heran, so haben wir da geradezu den geistig Armen zum Helden. So wenig nun sich einerseits die Absicht des Dichters verkennen lässt, durch die Geschicke, die diese Heldinnen erleiden, zu betonen, dass jene Überlegenheit nicht in der Sphäre der unbedingt weiblichen Vorzüge liege, und so wenig sie vor Irrthum, Thorheiten und Verderben schützt, ja in diese geradezu hineinführt, ebensosehr nötigt doch auch jene sichtbare Bevorzugung zu der Annahme, dass geistige Überlegenheit bei Frauen, wenn er sie auch mit Kopfschütteln betrachtet, doch einen geheimen Reiz auf ihn ausübte, sich beständig mit ihr zu beschäftigen und sie geradezu zum Gegenstande seines Studiums zu machen. Denn für den Schriftsteller ist jede derartige Arbeit zugleich eine Schule neuer Erkenntnis, für die Kunst sowohl wie für das Leben. Und so würde denn wohl folgendes das wahre Verhältnis sein. Melitta und die ihr mehr oder weniger verwandten Gestalten, wie Bertha, Emma, Kreusa, Edrita, entzückten wohl sein Auge, wenn es auf ihnen verweilte, und die Phantasie, wenn sie mit ihnen spielte; tiefer und dauernder aber als Mensch und als Künstler fesselten ihn jene andern Gestalten: Sappho, Medea, Hero, Libussa. Und sie treten zugleich aus der langen Reihe der Bühnengestalten Grillparzers am stärksten hervor; sie stehen vor allen vor dem Auge der Erinnerung, wenn Grillparzer als Dramatiker genannt wird.

Die Stücke, deren Trägerinnen die vier genannten sind, sind aber auch die, in denen — von der Jüdin von Toledo später — Liebe ausschließlich oder fast ausschließlich den Gegenstand der Behandlung bildet. Gleichmäßig ist die Frage behandelt, wie kluge Frauen, wenn die Liebe an sie herantritt, an ihren Klippen scheitern oder

ihnen entgehen. So betrat er mit Sappho, die die Reihe eröffnet, ein Gebiet, das sein dichterisches Vermögen endlich als das ihm angemessenste erkannte, und auf dem er sich dann ergieng wie auf sonst keinem. Welche besondere Verwandtschaft zwischen Hero und Sappho besteht, habe ich bereits in den früheren Aufsätzen dargelegt. Aber auch für die andern Stücke liegen solche verwandtschaftliche Beziehungen vor, deren einige aufzudecken hier noch unternommen werden soll.

Liebe ist das ständige Thema und durch der Menschenkennerin Sappho redegewandten Mund verkündet Grillparzer, wie Mann und Frau nach seiner Meinung naturgemäß lieben:

Nach Frauenglut misst Männerliebe nicht,
Wer Liebe kennt und Leben, Mann und Frau
Gar wechselnd ist des Mannes rascher Sinn,
Dem Leben unterthan, dem wechselnden.
Frei tritt er in des Daseins offne Bahn,
Vom Morgenroth der Hoffnung rings umflossen,
Mit Muth und Stärke, wie mit Schild und Schwert,
Zum ruhmbegrenzten Kampfe ausgerüstet.
Zu eng dünkt ihm des Innern stille Welt,
Nach außen geht sein rastlos wildes Streben;
Und findet er die Lieb', bückt er sich wohl,
Das holde Blümchen von dem Grund zu lesen,
Besieht es, freut sich sein und steckt's dann kalt
Zu andern Siegeszeichen auf den Helm.
Er kennet nicht die stille, mächtg'e Glut,
Die Liebe weckt in eines Weibes Busen;
Wie all ihr Sein, ihr Denken und Begehren
Um diesen einz'gen Punkt sich einzig dreht,
Wie alle Wünsche, jungen Vögeln gleich,
Die angstvoll ihrer Mutter Nest umflattern,
Die Liebe, ihre Wiege und ihr Grab
Mit furchtsamer Beklemmung schüchtern hüten,
Das ganze Leben als ein Edelstein
Am Halse hängt der neugebornen Liebe!
Er liebt; allein in seinem weiten Busen
Ist noch für andres Raum als bloß für Liebe,

Und manches, was dem Weibe Frevel dünkt,
Erlaubt er sich als Scherz und freie Lust.

Überblickt man die Werke Grillparzers, so nehmen sich diese Verse als eine bündige Norm aus, nach der in den folgenden Dramen Männer und Frauen in ihrem Verhalten in der Liebe gewissenhaft behandelt sind. Man überblicke sie, die Männer: Phaon, Jason, Zawisch, Otto von Meran, Leander, Primislav, den König in der Jüdin — auf alle passt jene Darstellung, nur dass sie mehr oder minder in die Lage kommen, auch jeden einzelnen Zug zu bethätigen. Und dasselbe gilt für die Frauen, für Emma, Bertha (Ahnfrau), Sappho und Melitta, Medea, Hero, Libussa, selbst für Bertha im Ottokar, die durch ihr Liebesleid zur Närrin wird. Auch unsere vier Klugen sind darunter, ja sie vor allen; und wie mit dieser Liebe ihre Klugheit fertig, d. h. nicht fertig wird, das ist das besondre und jedesmal anders behandelte Thema.

Sappho ist auf eine sehr hohe geistige Stufe gestellt, ja ihre Dichtergabe stellt sie auf die höchste. Der Gegensatz erforderte es, der Gegensatz sowohl zu Phaon wie zu Melitta, zur augenfälligen Begründung ihrer Liebe als eines Irrthums und ihrer Verschmähung durch den, »der ohne Maßstab ist für ihren Wert,« als einer nothwendigen. So enthält dasselbe Stück unter der Gestaltenreihe der Dramen zwei Höhepunkte; aber während Melitta in die Vergangenheit des Dichters weist, weist Sappho in die Zukunft. Gewiss, Melitta ist ihm ans Herz gewachsen; aber Sappho nicht minder: man lese die Strafreden des Rhamnes und vergegenwärtige sich die Jammerrolle, die Phaon im fünften Acte spielt. Dessen Ausspruch, dass »stiller Sinn des Weibes höchster Schmuck« sei, so schön er ist, erschöpft doch nicht die Ansprüche, die ein so mächtiger Geist wie Grillparzer an das Weib seiner höchsten Sympathie zu stellen berechtigt ist und unwillkürlich wirklich stellt, wenn er auch selbst eine leidliche Philisterehe mit einer andern hätte führen können. Da stand ihm Sappho näher.

Schon das nächste Werk ist das Goldne Vlies. So bald reizte es ihn, wieder eine mit Stärke, Leidenschaft und auch Klugheit ausgestattete und überdies, wie Sappho in der Dichtkunst, so auch in »geheimen Künsten« andrer Art erfahrne Frau, die wie Sappho in allen das Gegenstück bildet zu dem »Kinde« Melitta, der »Kleinen«, durch die Wirrnisse einer tragischen Liebesverkettung zu führen, sogar in verwandter Lage; denn wie Phaon zwischen Sappho und Melitta steht, so Jason zwischen Medea und Kreusa. Ihre geistige Überlegenheit war Sapphos Unglück; denn diese konnte bei Phaon wohl Bewunderung, nicht aber Liebe wecken. Sie hinderte dies geradezu, seine gesunde, kräftige Natur sträubte sich gegen die Unterordnung unter das Weib seiner Wahl. Anders hier; aber Medeas Wissen in geheimen Dingen, das sie vor Jason voraus hatte, erweiterte durch das Grauen, das es einflößte, doch die Kluft der Entfremdung, und umgekehrt steigerte ihre Klugheit infolge der größeren Feinfühligkeit sowohl das Bewusstsein ihres Elends als auch den Hass und den Rachedurst. Diese Rache ist grausig, unmenschlich; und doch, wie hat der Dichter sich bemüht und es auch erreicht, sie als die Rache einer aufs höchste gereizten Barbarin begreiflich erscheinen zu lassen und für die Mörderin das Mitleid so zu erregen, dass nicht sie, sondern Jason als der Schuldige erscheint und wir kalten Sinnes sein Geschick als gerecht hinnehmen.

Zwischen dem Goldnen Vlies und dem nächsten dieser Reihe angehörigen Stücke, Des Meeres und der Liebe Wellen, liegen zeitlich zwei andre: Ottokars Glück und Ende und Ein treuer Diener seines Herrn. Im ersten sind die Frauen Episoden, aber auch hier fehlt die oben erwähnte geistige Abschätzung nicht. Von Bertha sagt im ersten Act die Königin:

Sie selbst ist kaum so schlimm, nur schwachen Geistes
Und thöricht eitel, das hat sie verführt.

Mit Reichthum, Macht und Hoffnung auf den Thron —
Ja, so weit gieng der Übermüth'gen Stolz —
Verlockten sie das leichtbethörte Kind.

Hier dient zur Abwechslung einmal der schwache Geist zur Entschuldigung des Irrens, während sonst gerade die Klugheit, wenn erst Leidenschaft die Besonnenheit verscheucht hat, die Höhe mit begreiflich machen muss, bis zu der sich die Raserei versteigt. Unter die so gearteten ist ihrer Natur nach auch die Königin im Treuen Diener einzureihen; denn auch sie gehört zu den Klugen. Sie sagt von sich zum Könige:

Ihr nanntet oft mich stolz,
Ein kühnes Weib, vergleichbar einem Mann,

und ergänzend später der König:

Ob heftig zwar, ist sie gerecht und klug,

ähnlich wie Melitta von Sappho:

Denn wenn auch heftig manchmal, rasch und bitter,
Doch gut ist Sappho, wahrlich lieb und gut.

Wo aber die Schwäche der Königin, ihre Liebe zum Bruder, ins Spiel kommt, lässt diese Klugheit sie gänzlich im Stich. Dasselbe Stück bringt auch Erny, von der es in der üblichen Weise heißt:

Wie kann nun Leidenschaft für dieses Wesen,
Kaum schön, von schwachem Geist und dürft'gen Gaben,
Halb thöricht und halb stumpf, dich nach sich ziehen?

Wenn diese Worte auch nicht ihrem vollen Gewichte nach zu nehmen sind, da die Königin, weil ihre Absicht es erfordert, die Farben stark aufträgt, und überhaupt erst die Gefahr offenbart, welche Kräfte in Erny schlummern, so kommt doch auch in dieser Gestalt wieder die übliche Absicht zum Ausdruck, dass ein beschränkter, aber seine wenigen Grundsätze fest bewahrender Geist sicherer an allen Klippen der Unsittlichkeit vorbei gelangt als der reich

begabte, bewegliche, in dem die Grundsätze im Gewoge der Deuteleien hin und her schwanken, und der nie um Einfälle verlegen ist, die für jedes Thun als Rechtfertigungsgründe dienen müssen.

Die liebenswerteste in der Reihe der Klugen nicht nur, sondern die fesselndste Frauengestalt, die Grillparzer überhaupt geschaffen hat, ist Hero. Geworden ist sie es dadurch, dass sie, was Sappho und Melitta ziert, in sich vereinigend, trotz aller Begabung doch auch ausgestattet ist mit einem schlichten Sinn, der nicht klügelnd beschönigt, mit einem reichen, echt weiblichen Empfinden, das thatsächlich »sterbend das Ergriffne nur verlässt«, und vor allem durch ihr rührendes Geschick. Aber dies Geschick ist ganz von ihrem Charakter getragen, und die Rührung gilt daher beiden. Wie bei Sappho, athmen alle ihre Reden Überlegenheit, ja Geist, ihrer Klugheit wird nicht nur wiederholt gedacht, sondern durch die Worte des Priesters, die nun wieder für alle gelten könnten:

Der Wahnsinn, der das kluge Weib befällt,
Tobt heft'ger als der Thorheit wildstes Rasen,

zu der Gewalt, mit der die Liebe sie ergreift, ausdrücklich in ein Wechselverhältnis gebracht. Für sie ist Sapphos Schilderung von der Liebe des Weibes aufs wörtlichste gegeben, ihre Sünde ist der Sieg ihrer wahren Natur und Natürlichkeit, ihr Tod deren Triumph. Doch ich will nicht wiederholen, was ich schon oben ausgeführt habe, und nur noch auf zwei Bemerkungen Grillparzers hinweisen, die wenigstens einigermaßen ein persönliches Verhältnis zwischen ihm und seiner Heldin bezeugen. Die eine ist jene bekannte Bemerkung: »Im dritten Act zu gebrauchen, wie damals Charlotte (die Tochter der Karoline Pichler), als sie den ganzen Abend wortkarger und kälter gewesen als sonst, beim Weggehen in der Hausthüre das Licht auf den Boden setzte und sagte: Ich muss mir die Arme frei machen, um dich zu küssen. Nicht gerade die Begebenheit soll dort

Platz finden, sondern die Gesinnung, die Gemüthsstimmung.« Und die andre: »Eine wunderschöne Frau reizte mich, ihre Gestalt, wenn auch nicht ihr Wesen durch alle diese Wechselfälle durchzuführen.« Sie also vertrat hier die Stelle jenes Mars Moravicus beim Ottokar. Wenn aber irgend ein Name geeignet ist, für den Namen Melittas in jene Behauptung Scherers eingesetzt zu werden, dann ist es der Heros.

Manches hat Libussa mit dieser und jener ihrer Gefährtinnen gemein. Voraus hat sie, dass sie »von höheren Mächten« abstammt. Wie Melusina zu Raimund, so war eine »göttergleiche Frau« zu Krokus herabgestiegen, sich ihm zu vermählen, und von dieser hat sie, dass sie gleich Medeen »gar hoch erfahren ist in geheimer Kunst«. Das Priesteramt liebt sie gleich Hero, und wie Sappho, spendet sie, eine wirkliche Herrscherin, in weiser Übung ihres Amtes ringsum Glück und Segen. Sapphos Verderben ist, dass ihre neuerwachte Liebessehnsucht, der ersten Wallung folgend, fehlgreift. Glücklicher ist Libussa. Auch sie gehört einer anderen Sphäre an, aus der sie, dem Zwange der Umstände und dem Verlangen des Herzens folgend, herabsteigt; aber ihre Neigung führt sie dem Würdigen zu, der ihr gewachsen ist. Hätte Primislav in dem Kampfe der besonnenen und die Leidenschaft beherrschenden Klugheit, den sie mit ihm eingeht, seiner männlichen Würde etwas vergeben, nie hätte er den holden und hohen Preis errungen. Aber er besteht die Probe, und nun ist ihre Unterwerfung so vollständig, wie ihr Glück. Freilich von keiner Dauer. Was Sappho von sich sagt:

> Der Menschen und der Überird'schen Los,
> Es mischt sich nimmer in denselben Becher.
> Von beiden Welten eine musst du wählen:
> Hast du gewählt, dann ist kein Rückschritt mehr,

das wird auch ihr Verderben, nur etwas später. Sie will im letzten Act den Rückschritt thun, und das kostet ihr das Leben, wie es Kascha verkündet hat:

Wenn du's noch kannst, vom Irdischen umnachtet.

Man wird nach alledem, das sich noch um manche Züge hätte vermehren lassen, wohl der Auffassung zustimmen, dass die vier Dramen zueinanderstehen, wie etwa auf einem eingehegten Raum vier Bäume, deren Wurzeln und Zweige sich mehr noch, als hier aufgedeckt worden ist, vielfach miteinander verschlingen. Dass sie über den Zaun weg auch noch in andere greifen, wird dadurch nicht gehindert. Zu jenen vieren gesellt sich jedoch noch ein fünfter von eigner Beschaffenheit, aber doch ihr Genosse: Die Jüdin von Toledo. Auch in diesem Stück bewegen wir uns in dem durchgesprochenen Gedankenkreise. Nur sind die Rollen vertauscht. Diesmal ist der Mann der Kluge, der durch eine Liebeswallung in die Irre geräth. Denn auch König Alfonso ist kein Durchschnittsmensch. Ihn preisen die Seinen:

Denn so viel Könige noch in Spanien waren,
Vergleicht sich keiner ihm an hohem Sinn . . .
Nicht hoch an Rang und Stand und Würde nur,
Nein, auch an Gaben, so dass, schaun wir rückwärts
In unsrer Vorzeit aufgeschlagnes Buch,
Wir seinesgleichen kaum noch einmal finden.

Von Ruhm übersättigt sehnte sich Sappho nach anderm, nach Liebe, Leben, Doppelleben. Nicht ganz so, aber doch verwandt ist des Königs Verfassung. Für zärtliches Liebesempfinden und Tändelei hat sein arbeitsreiches ruheloses Leben bisher keine Muße geboten. Nun wirft's sich ihm in den Weg, und da umstrickt ihn der neue Zauber. Er holt, aber zur Unzeit, eine Lebenserfahrung nach und befriedigt ein Empfindungsbedürfnis, das eben auch einmal befriedigt sein will. Aber eine Erfahrung wird es wie manche andre auch, weiter nichts; kein Wendepunkt des Lebens, an dem sich Sein oder Nichtsein entschiede, wie bei den Frauen. Denn wieder hören wir Sappho:

Und findet er die Lieb', bückt er sich wohl u. s. w.

So wird sein Wollen wohl eine Zeitlang gelähmt durch den Reiz des Abenteuers; aber als wirkliche Gefahr droht, rafft er sich auf, und nur der Mord, der an dem unglücklichen Geschöpf vollzogen wird, wirft seine schwarzen Schatten in die Zukunft, nicht die Liebesverirrung.

Dass zu diesem Ausgang aber unsere Zustimmung erworben werde, dazu war nothwendig, dass durch das Wesen, das die Verirrung veranlasste, diese auch wirklich als solche und als nichts andres kenntlich gemacht wurde. Und das zu erreichen hat sich der Dichter auch redlich bemüht, ja fast zu viel. Groß ist der Abstand zwischen Sappho und Phaon, aber unendlich größer der zwischen dem Könige und Rahel. Fast hat es den Anschein, als ob der Dichter, nachdem er in einer ganzen Reihe von Werken dem weiblichen Geschlechte bis zur Erschöpfung Huldigung auf Huldigung dargebracht hatte, nun auch zum Ausgleich und wie um der Gerechtigkeit willen das Urbild weiblicher, besonders geistiger Gebrechlichkeit ihnen gegenüberzustellen das Bedürfnis gehabt hätte. Der König schildert sie:

> Nimm alle Fehler dieser weiten Erde,
> Die Thorheit und die Eitelkeit, die Schwäche,
> Die List, den Trotz, Gefallsucht, ja die Habsucht,
> Vereine sie, so hast du dieses Weib.

Nur eins vergisst er: sie ist schön; und noch eins: wo es gilt, ihn zu locken und aufs neue zu fesseln, da entwickelt sie instinctiv so viel Verschlagenheit und ist so treffsicher, wie etwa urplötzlich in seiner Weise der »blöde Schlucker« Leander, der von sich sagt:

> Und Liebesgöttin, du, die mich berief,
> Den kundlos neuen, lernend zu belehren
> Die Unberichtete, was dein Gebot.

Schließlich sei noch einer Vermuthung Raum gegeben. Die oben angeführte Bemerkung Grillparzers: »Eine wunderschöne Frau« u. s. w. soll auf eine Frau Daffinger gehen.

Wenn darnach das Äußere dieser Dame seine Verewigung in Hero gefunden hat, so lässt die Schilderung, die Grillparzer in dem neunten Gedichte der Tristia ex ponto (Trennung, Strophe 5 und 6) von ihr entwirft, vermuthen, dass ihre seelische Beschaffenheit allerlei zu der Ausstattung des Kobolds Rahel habe liefern müssen. Denn die Strophen lauten:

Ein Räthsel warst du mir, wie man beim Spiele,
Den Nachbar neckend, wohl zusammenflicht,
Jetzt los' und leicht, leichtfertig selbst, wie viele,
Drauf wieder ernst und streng wie viele nicht.
Bald seh ich Hohn durch deine Züge schweifen,
Drauf sie verklärt von warmer Thränen Hauch,
Nun mühsam dich das Leicht'ste nicht begreifen,
Dann selbst das Tiefste wieder fassen auch.



VI.

Über die Schaffensweise Grillparzers.

Es scheint eine Aufgabe zu sein, an der sowohl die Literaturgeschichte wie die Ästhetik nur ein sehr untergeordnetes Interesse haben, und die höchstens die Psychologie mehr zu fesseln vermag, dem nachzugehen, unter welchen körperlichen und seelischen Begleiterscheinungen, wie es zunächst ganz allgemein heißen mag, einzelne Dichtwerke entstanden sind und im allgemeinen entstehen, also statt, wie sonst fast allein üblich, mit den fertigen Werken, sich mit dem Geburtsacte und was ihn charakterisiert, zu befassen. Die Sache hat ja auch ihre besonderen Schwierigkeiten, unter denen die fühlbarste ist, dass man ganz auf das angewiesen ist, was die Dichter selbst an Eigenbeobachtungen aufzuzeichnen sich bemüssigt sahen, und dass dergleichen sich überaus spärlich findet. Und das ist zu bedauern. Denn es wird sich zeigen, dass die drei genannten Wissenschaften leicht sehr wesentliche Aufschlüsse gewinnen können, wenn solche Beobachtungen reichlicher angestellt und die Schlussfolgerungen daraus gezogen werden. Hervorragende Belege dafür finden sich schon in der Ästhetik V. Vischers (bes. Theil 2. Abth. 2) und in der eigenartigen Poetik W. Scherers, der ja von derartigen Gesichtspunkten aus die Wissenschaft der Poetik neu zu begründen unternahm. Hier ist es besonders das Capitel über die Dichter (S. 148 ff.), in deren Bereich die folgenden Aufzeichnungen fallen, und bei der genauen Bekanntschaft Scherers mit Grillparzer nimmt man mit einiger Über-

raschung wahr, dass dessen zahlreiche Selbstbeobachtungen über seine Begabung und Schaffensweise nicht die geringste Verwertung gefunden haben.

Diese Beobachtungen sollen uns also beschäftigen. Grillparzer war, wie alle wissen, und wie jene Selbstbekenntnisse es direct (z. B. XV. S. 112, 131, 168 u. a.) und insgesammt indirect hestätigen, ein Hypochonder, und zwar galt die Hypochondrie nicht minder dem Leibe wie der Seele. Zumal die exaltierten Zustände, in die er gerieth, wenn die Ausführung eines oft lange vorbereiteten Werkes endlich hervorloderte, beschäftigten ihn: denn es waren Zustände des Leidens, und sie waren ferner nicht nur bestimmend für die eigene Abschätzung des also Geschaffenen, sondern sie reichten auch bis zur Kritik anderer und damit zu seiner Ästhetik.

Zum Ausgangspunkt bieten sich folgende zwei Stellen dar XV. S. 195 (1822): »Woher mag es denn kommen, dass ich, dem man doch in seinen dichterischen Werken einen ziemlichen Grad von Phantasie nicht wird bestreiten können, doch beim Denken einen solchen Grad von Verstandesgemäßheit fordere, dass mein Geist von Natur aus alles dabei zurückstößt, was von der Einbildungskraft hergeholt ist?« Derselbe Gedanke, aber nun auf die schärfste Fassung gebracht, kehrt wieder in der Selbstbiographie XV. S. 81 (1853): »In mir leben zwei völlig abgesonderte Wesen. Ein Dichter von der übergreifendsten, ja sich überstürzenden Phantasie, und ein Verstandesmensch der kältesten und zähesten Art.« Als den letzten bewährte er sich in all seinen theoretischen Schriften, wie auch in den zahlreichen Epigrammen. Doch nur auf den ersten, den Dichter, richten wir unser Augenmerk, und was Grillparzer hier von sich behauptet, ist also ein Sonderleben, das der Dichter in ihm führe, eine fühlbare Losgelöstheit des dichterischen Mechanismus von dem übrigen Getriebe der Seele, und was wir

noch hören werden, bestätigt wirklich, dass, wenn ein Werk zur wirklichen Gestaltung kommen sollte, mehr wie bei andern eine das ganze Bewusstsein beherrschende Bereitschaft der dichterischen Kräfte, der erworbenen Fertigkeiten und des zu behandelnden Stoffes mit den reichsten Wechselbeziehungen aller seiner Elemente, und zugleich eine vollständige Entrückung aus der wirklichen Welt in die der Phantasie eintreten musste. Dies schloss jedoch nicht aus, dass er in nüchterner Arbeit den Stoff sich vorher zurechtlegte und fast vollständig gliederte, wobei dann der »Verstandesmensch« mit seinen aus Theorie und Praxis gewonnenen Erwägungen zur Bethätigung kam.

Dass nicht bloß der Dichter, sondern auch jeder andere geistige Arbeiter nicht jederzeit, wie man sagt, disponiert oder in der Stimmung, sowie dass diese Stimmung ein Zustand besonderer Sammlung sowohl wie Erregung ist, ist eine allgemein bekannte Erfahrung, und mit ihr haben wir es auch hier zu thun. Aber die begleitenden Erscheinungen und zugleich Bedingungen sowohl für das Eintreten der Stimmung, sowie ihre Bedeutung für die Art und Fruchtbarkeit seines Schaffens und endlich für die Vollkommenheit des Geschaffenen selbst sind bei Grillparzer so eigenartig, dass dem allen ein besonderes Capitel zu widmen sich vollauf lohnt. Und sie kommen bei ihm umsomehr in Betracht, als er selbst seinen gewöhnlichen Zustand ein mit Zerstreuung abwechselndes Brüten nannte, jenes Brüten, das zum großen Theile hypochondrisch war.

Was die allgemeinen Bedingungen betrifft, die erforderlich waren, um seine Schaffenskraft zu wecken und zu steigern, so spricht er sich darüber XV, S. 193. (1824) aus (vgl. auch XV, S. 112 Mitte): »Es ist etwas vom Tasso in mir, nicht vom Goethe'schen, sondern vom wirklichen: man hätte mich hätscheln müssen, als Dichter nämlich. Als Mensch weiß ich mit jeder Lage fertig zu werden, und man wird mich nie mir selber untreu finden.

Aber der Dichter in mir braucht ein warmes Element, sonst zieht sich das Innere zusammen und versagt den Dienst. Ich habe wohl versucht, das zu überwinden, aber mir dabei nur Schaden gethan, ohne das Pflanzenartige meiner Natur umändern zu können.« Mit der Verhätschelung bedachte ihn das Geschick nun allerdings nichts weniger als reichlich, und so würde denn die Thatsache, dass die Zahl seiner poetischen Werke im Vergleiche zur langen Dauer seines Lebens und zur großen Zahl der unausgeführten Entwürfe eine verhältnismäßig so geringe ist, stimmen zu dem, was er als Grund dafür angibt. Doch wir wissen ja auch, dass es besonders die hieher gehörigen Erfahrungen mit »Weh dem, der lügt« waren, die so auf ihn wirkten, dass er das Dichten verschwor oder wenigstens, wie es dann auch geschah, nichts mehr der Öffentlichkeit übergeben wollte. »Dass er es verschwor«, kann man aber nach dem obigen nicht heißen, dass er, selbst wenn die Stimmung rief, ihr nicht folgte, sondern dass die Stimmung sich nur seltener einstellte. Denn dass es am Wollen nicht fehlte, das zeigen die zahlreichen Entwürfe und Stellen wie XV, 154. Nicht aber lag es im Bereiche des Wollens, die glückliche Stunde der endlichen Ausführung schlagen zu machen. In dieser Beziehung war er so abhängig von außer ihm liegenden Bedingungen, wie er es einmal Müllner in einem Epigramme vorhält (I, S. 219):

Einmal gewährte der Gott, nun willst Du es selber ertrotzen?
Wenn er gleich Harfner sich nennt, Harfe vielmehr ist der Mensch.

was zugleich an jene alten Redewendungen erinnert, dass der Dichter nur der Mund, das Gefäß u. desgl. des Gottes sei, womit man sich über das Räthsel des künstlerischen Schaffens hinwegzuhelfen suchte.

Den Bedingungen der Möglichkeit des Eintretens einer besonderen Stimmung schon etwas näher rücken wir mit folgender Stelle XV, 195 (1822): »Mein Geist ist den Krämpfen so unterworfen als mein Körper. Jede nur etwas

stärkere Gemüthsbewegung, selbst von der Gattung der angenehmen, bringt in meinem Innern eine (solche) krampfige Zusammenziehung hervor, und erst wenn alle diese Veranlassungen, alle diese Anspannungen entfernt sind, kann mein Geist sich ausdehnen, und dann — kommt gewöhnlich auch die Poesie.«

Belege endlich dafür, wann sich die Ekstase nun wirklich einstellte und wie er sich in ihr verhielt, liegen vor für die »Ahnfrau«, »Sappho« und »das Vlies«. Wir greifen zu dem Berichte über die »Ahnfrau« und wiederholen ihn, so bekannt er ist, um seiner Wichtigkeit willen, hier.

Monatelang trachtete Grillparzer, dass die Stimmung sich einstellte; doch vergeblich, trotzdem er den Stoff fix und fertig Schreyvogel in lebhafter Erregung vorgetragen hatte, so dass er trübselig dem wiederholt mahnenden Freunde gestehen musste, es gehe nicht. Dann aber kam der plötzlich zündende Funke. Auf jenes Geständnis entgegnete Schreyvogel einmal: »Dieselbe Antwort habe ich einst Goethe gegeben, als er mich zur literarischen Thätigkeit aufmunterte. Goethe aber meinte: »Man muss nur in die Hand blasen, dann geht's schon.« Und diese Worte des großen Meisters giengen mir im Kopfe herum«. Den Spaziergang fortsetzend dachte er über die »Ahnfrau« nach, und die ersten Verse, acht bis zehn, formten sich. »Als ich nach Hause gekommen war«, fährt er fort, »und zu Nacht gegessen hatte, schrieb ich ohne jede weitere Absicht jene acht oder zehn Verse auf ein Blatt Papier und legte mich zu Bette. Da entstand nun ein sonderbarer Aufruhr: Fieberhitzen überfielen mich. Ich wälzte mich die ganze Nacht von einer Seite auf die andere. Kaum eingeschlafen, fuhr ich wieder empor. Und bei alledem war kein Gedanke an die »Ahnfrau«, oder dass ich mich irgend meines Stoffes erinnert hätte. Des andern Morgens stand ich mit dem Gefühle einer herannahenden

schweren Krankheit auf, frühstückte u. s. w. Da fällt mir jenes Blatt Papier mit den gestern hingeschriebenen, seitdem aber rein vergessenen Versen in die Augen. Ich setze mich hin und schreibe weiter und weiter, die Gedanken und Verse kommen von selbst, ich hätte kaum schneller abschreiben können. Des nächsten Tages dieselbe Erscheinung, in drei oder vier Tagen war der erste Act fertig. Ebenso schnell entstanden der zweite und dritte Act. Noch erinnere ich mich, dass ich an der großen Scene, wo Jaromir Berthen zur Flucht beredet, von fünf Uhr morgens bis fünf Uhr abends geschrieben habe, ohne Ruhepunkt und ohne etwas zu mir zu nehmen. Da fiel plötzlich kaltes Wetter ein, und es war, als ob mir alle Gedanken vergangen wären. Ich schlich ganz traurig zu Schreyvogel und klagte: ich hätte wohl vorausgesagt, dass es nicht gienge. Er aber meinte, es werde schon wiederkommen. Und so geschah es auch. Nach zwei- oder dreitägiger Unterbrechung vollendete ich das Stück mit derselben Raschheit, mit der es begonnen war. In nicht mehr als fünfzehn oder sechzehn Tagen habe ich es geschrieben.«

Aus diesem Berichte, dessen Ausführlichkeit Beweis ist, wie auffallend dem Dichter selbst das ganze Erlebnis erschien, lässt sich nun mancherlei gewinnen. Erstens bestätigt er sowohl jene seltene Isolierung des Lebens, das das dichterische Können in ihm führte, als er auch in dem Namen Goethes den bestimmten Anstoß bringt, nach dem der Act der Arbeit in einem jähen Ausbruche in Fluss kam, und bei der grenzenlosen Verehrung, die Grillparzer damals für Goethe hegte, begreifen wir die Wirkung auch sehr wohl. Auf die Bereitschaft der den Stoff und die Fertigkeiten umfassenden Gruppe nicht nur, sondern auch darauf, dass die Arbeit in den Regionen der Unbewusstheit bereits in vollem Flusse war, weist der Zustand hin, in dem er sich in der Nacht vor dem Beginne der Arbeit befand. Dann war dieser Zustand wirklich wie die Vorbe-

reitung einer Krankheit, wie er sagt, die endlich zum Ausbruche kam beim Anblick der am Abend vorher geschriebenen Verse. Dieser Apperceptionsact stürzte die letzten Hindernisse, die der Freimachung der dichterischen Kräfte zur endlichen Formgebung im Wege standen, zur Seite, so dass sie sich nun wie von selbst vollzog, dass sie wie ein reißender Strom dahinfloss, der spielend jede Stockung überwand. Besonders charakteristisch ist ferner die Unterbrechung der Arbeit; denn sie besagt wieder, dass die Gruppe, wie losgelöst von allem andern, geschlossen jäh in die Unbewusstheit hinabsank. Dass sie ebenso geschlossen bereit blieb, wird erwiesen durch die baldige volle Wiederaufnahme der Arbeit. Die Möglichkeit alles dessen wird jeder Psychologe bestätigen. Der Witterungsumschlag sodann, der die Stockung herbeiführte, lässt die Bezeichnung seiner Natur als einer pflanzenartigen (sensitiven) in Bezug auf die große Abhängigkeit seines Nervensystems auch von atmosphärischen Einflüssen nochmals als eine besonders zutreffende erscheinen. Und endlich ersehen wir, was nun die Hauptsache ist, dass der Zustand, unter dem erst die Freimachung und dann die Bethätigung des dichterischen Könnens erfolgte, ein krankhafter, ein solcher war, der alle Merkmale eines h o c h g r a d i g e n A f f e c t e s an sich trug, nicht ein amabilis insania, sondern geradezu ein furor poëticus. Nur die Versetzung in diesen Zustand als einer unerlässlichen Bedingung erklärt jene Behauptung von der Zwiespältigkeit seines Wesens, und ihre Möglichkeit wird bestätigt durch die wohl ererbte Nervosität und Sensibilität seiner ganzen Natur, von der zahlreiche eigene und fremde Zeugnisse berichten, und die er überdies mit zahlreichen Dichtern gemein hat.

Ehe wir noch etwas dabei verweilen, mag jedoch erst jener zweite Bericht von gleicher Ausführlichkeit über die sonderbaren Umstände, unter welchen die Wiederaufnahme der Arbeit am »Goldenen Vlies« gelang, hier Platz finden.

Denn er bestätigt und ergänzt die Ausführungen von den Eigenheiten seiner Natur. Durch den Tod der Mutter und die Reise nach Italien (1819) war die Arbeit, in der er bis zur zweiten Hälfte der Argonauten gelangt war, unterbrochen worden. Endlich wollte er sie wieder aufnehmen, aber es gieng nicht. Alles was er für sie vorbereitet und vorgedacht hatte, war wie weggewischt, gänzlich vergessen. Und da trat nun das Wunder ein. Während der Arbeit an den ersten Acten hatte er mit der Mutter oft Compositionen großer Meister auf dem Clavier gespielt und bei all diesen Symphonien Haydns, Mozarts, Beethovens fortwährend auf sein »Goldenes Vlies« gedacht, so dass »die Gedanken-Embryonen mit den Tönen in ein unscheidbares Ganzes verschwammen«. Nun fügte der Zufall, dass er beim Clavierspiele mit der Tochter Karoline Pichlers auch auf jene Symphonien gerieth; und siehe, alle Gedanken strömten ihm daraus zurück, die er beim ersten Spiele fast unbewusst hineingelegt hatte. Er wusste wieder, was er wollte, und nun gieng es an die Arbeit, die er in der üblichen Raschheit in wenigen Tagen zuende führte.

War bei der »Ahnfrau« der Name Goethes die befreiende Zauberformel gewesen, so lag hier ein ebenso merkwürdiges Beispiel der Association vor, welche aber nicht nur eine gewaltige Gedankenmasse zur Bewusstheit erhob, sondern auch zugleich jenen Affectzustand veranlasste, der für ihn zum Dichten erforderlich war. Der Umstand, dass es Musikvorstellungen waren, die das bewirkten, lässt die Sache um so wahrscheinlicher erscheinen. Denn es ist doch wohl anzunehmen, dass das erste Spiel von lebhaften Erregungen der Empfindung und des Gefühles begleitet war, deren Erneuerung nun erreichte, was die affectlose Beschäftigung mit dem Stoffe, was selbst die Versuche der Versgebung einzelner Gedanken nicht erreichen konnten.

Seinen Zustand beim Dichten als einen affectischen

aufzufassen, zwingt nun noch manches. Erstens die Raschheit, mit der die Gedanken abliefen, die sich aus der raschen Vollendung der Werke ergibt; bei einer solchen Arbeit denkt man ja nicht nur das, was schließlich zu Papier gebracht wird, sondern auch viele andere Möglichkeiten müssen erwogen und eine Wahl getroffen werden. Die Schnelligkeit der Erfassung des Richtigen wird zweitens mit bewirkt durch die Helligkeit der Bewusstheit. Durch sie erhalten nicht nur die Vorstellungen selbst ihre größte Schärfe und Bestimmtheit, sondern auch ihre Beziehungen zu andern Vorstellungen sind damit stärker überstrahlt. Raschheit des Gedankenablaufes und diese Helligkeit stehen in innigster Wechselbeziehung zu einander. Drittes Kennzeichen ist die Kürze der Dauer, während welcher der Zustand, wie stets Affecte, anhielt. Dessen, dass die Zeit allemal eine gemessene war, war sich der Dichter besonders bewusst; ihr entsprang die wiederholt ausgesprochene Besorgnis, ob der Affect bis zur Vollendung anhalten werde. Bei Inangriffnahme der umfangreichen Trilogie des Vlieses fürchtet er, (S. 86), ob er sich durch einen so langen Zeitraum immer, wie er sagt und wovon bald mehr, »auf dem Standpunkte der Anschauung würde erhalten können; denn sobald ich zur Reflexion meine Zuflucht nehmen musste, war alles verloren.« Später (1822) heißt es (XV, S. 202): »Ich habe seit dem Vlies eine eigene Hinneigung zu großen, zusammengesetzten, ins Weite gehenden Compositionen. Davor muss ich mich hüten; das ist nicht meine Sache. Wenn meine Phantasie die Schranken nicht fühlt, geht sie aus dem Weiten ins Weitere, und ermattet sie bei der Länge des Weges nur für einen Augenblick, so fasst die Hypochondrie Posto und zerstört mit ihrer Selbstkritik alles Gewonnene wieder. — Die Ahnfrau, Sappho, das waren meine Stoffe.«

Affectischer Überreizung entspricht es ferner noch, was er über den Eindruck berichtet, den er bei der Aufführung

der Ahnfrau erlitt (S. 68). »Die Vorstellung, obgleich vortrefflich, machte auf mich den widerlichsten Eindruck; es war mir, als ob ich einen bösen Traum verkörpert vor mir hätte. — Ich selbst recitierte, ohne es zu wissen, das ganze Stück leise mit. Meine Mutter, vom Theater ab und zu mir gewendet, sagte in einem fort: Um Gottes willen, Franz, mäßige dich, du wirst krank.« Das Mitrecitieren sagt, dass eine Rückversetzung in den Affectzustand beim Dichten stattfand. Er gelobte sich infolge der Pein, nie wieder der Aufführung eines seiner Stücke beizuwohnen, und hielt dies Versprechen wenigstens in so fern, als er fortan nur hinter den Coulissen weilte. Mag auch dem gruseligen Stoff der Ahnfrau einiger Antheil an dem widerlichen Eindruck zufallen, so erklärt das doch nicht alles. Das Gleichnis von dem bösen Traum beruht auf Wahrheit, Denn es ist ja bekannt, dass man, wieder ernüchtert, meistens mit Widerwillen der Excentricitäten gedenkt, zu denen man sich im Affect hat hinreißen lassen, oft selbst, wo der Affect die edelsten Wallungen emportrieb. So war ihm denn, wie seinem Rustan, als er in dem Wahne, all das entsetzliche wirklich erlebt zu haben, noch fieberte unter den eben erlittenen Erschütterungen. Was er an einem andern Orte als Grund dafür anführt (XV, S. 201, 1817): »Die Aufführung des Stückes hat auch offenbar mein Schamgefühl verletzt. Es ist etwas in mir, das sagt, es sei ebenso unschicklich, das Innere nackt zu zeigen, wie das Äußere,« berührt sich indessen mit jenem. Denn sich so zu enthüllen, reißt ja vorwiegend der Affect den Menschen hin. Hier schämte sich der im Leben so besonnene, ja nach seinem eigenen Geständnis nüchterne Mann des tollen Spiels seiner Ahnfrau wie etwa ein halberwachsenes Mädchen, wenn es beim Puppenspiel überrascht wird, weil es noch nicht gelernt hat, dieses Spiel unter dem Gesichtspunkte der zukünftigen mütterlichen Regung zu betrachten. Übrigens findet sich die obige Wendung auch

einmal in einem Briefe an Kathi Fröhlich (Nr. 73 [1826] des Jahrbuchs der Grillparzergesellschaft Bd. 1, S. 101): »Du beklagst Dich, dass meine Briefe nicht herzlich genug seien. So wie es Leute gibt, die ein ins Übertriebene gehende(s) körperliches Schamgefühl haben, so wohnt mir ein gewisses Schamgefühl der Empfindung bei; ich mag meinen innern Menschen nicht nackt zeigen.«

Dass jene Ekstase, bis zu einem gewissen Alter, nun stets nicht zu entbehrende Bedingung für die Möglichkeit des Schaffens war, lesen wir zwischen den Zeilen in folgender Stelle, deren Fortsetzung später noch Verwendung finden wird (XV, S. 167): »Es ist dies vielleicht der Ort, über das Gewaltthätige zu sprechen, das sich in den meisten meiner Dramen findet, und das man leicht für Effectmacherei halten könnte. Ich wollte allerdings Effect machen, aber nicht auf das Publicum, sondern auf mich selbst.« (Also aufregende Begebenheiten der Stücke versetzten ihn selbst in Aufregung.) »Die ruhige Freude am Schaffen ist mir versagt. Ich lebte immer in meinen Träumen und Entwürfen, gieng aber immer nur schwer an die Ausführung, weil ich wusste, dass ich es mir nicht zu Dank machen würde.« Gleichwohl erkannte er sie doch selbst als etwas Unwesentliches und unterschied von ihr bestimmt »jene Hinrichtung aller Kräfte und Fähigkeiten auf Einen Punkt, der für diesen Augenblick die ganze übrige Welt nicht sowohl verschlingen als repräsentieren muss«, die »als eigentliche Begeisterung zum Schaffen in der Kunst als nothwendig bezeichnet wird.« (XIII, S. 149. 1838) «Begeisterung — ist nicht jene Steigerung der Gemüths- und Geisteskräfte, die, von ähnlichen physischen Zuständen begleitet und unterstützt, gewöhnlich mit einem solchen Namen bezeichnet wird. Diese Begeisterung ist bloß theils die äußere Erscheinung, theils die Folge einer vorausgegangenen anderen Ursache. Sonst würden ja Kunstwerke Ausgeburten eines kranken

Zustandes, einer Art geistig-körperlichen Trunkenheit sein müssen.« Wir stimmen ihm unbedingt zu. Jene höchste Concentration der Kräfte ist erforderlich, wenn Hochwertiges geschaffen werden soll; aber ob sie von »ähnlichen physischen Zuständen begleitet ist« oder nicht, ist gleichgiltig. Für ihn aber trat bis zu einer gewissen Zeit eins ohne das andere nicht ein; der dichterische Strom floss erst, wenn jene Trunkenheit über ihn kam, die zu erzeugen es zudem besonderer Hilfen von außen bedurfte, und als letztes Zeugnis dafür seien nur noch folgende Anfangszeilen des Gedichtes »Böse Stunde« aus den »Tristia ex ponto« herangezogen:

Begeisterung, was ruf ich Dir
Und fleh Dich machtlos an?
Begeisterung? Wornach? Wofür?
Bist Du selbständig außer mir?
In mir? (nicht »Dir«!) Und wo und wann?

Zu dem, was bisher über sein Verhalten beim Dichten ausgeführt wurde, stimmt nun aufs beste, dass es ihm bei anderen Dingen ähnlich ergieng. »Die Inspiration war mein Gott und ist es geblieben«, sagt er noch XV, S. 42 (1853). Ein Pröbchen gibt schon jener Schulaufsatz über das Thema: »Die Vergänglichkeit der Zeit«, der jäh erfasst, in einem Zuge, ohne Correctur geschrieben der zweitbeste der Classe wurde. Jahrelang hatte er sich in der Jugend vergeblich mit dem Clavierspielen abgeplagt und es schließlich ganz aufgegeben, so dass er, als er es 1808 wieder aufnahm, »um für seine trübe Stimmung eine Ableitung nach außen zu suchen,« alles, selbst die Noten, vergessen hatte. Nur von den Grundaccorden, die sein Lehrer spielend mit dem Anfänger geübt hatte, schwebte ihm noch einiges vor. Damit versuchte er es. »Ich ergötzte mich an dem Zusammenklang der Töne, die Accorde lösten sich in Bewegungen auf, und diese bildeten sich zu einfachen Melodien. Ich gab den Noten den Abschied und spielte aus dem Kopfe. Nach

und nach erlangte ich eine solche Fertigkeit, dass ich stundenlang phantasieren konnte. Oft legte ich einen Kupferstich vor mir auf das Notenpult und spielte die darauf dargestellte Begebenheit, als ob es eine musikalische Composition wäre«, und das übte er mit Entzücken oft halbe Tage lang, selbst auf einem alten Clavier ohne Noten. Dann aber heißt es: »Als ich mich später der Poesie ergab, nahm diese Fähigkeit des Improvisierens stufenweise ab, besonders seit ich, um Ordnung in meine Gedanken zu bringen, Unterricht im Contrapunkte nahm. Die Entwicklungen und Fortschreitungen wurden nun richtiger, verloren aber das Inspirierte, und gegenwärtig (1853) kann ich nicht viel mehr als beim Erwachen meiner musikalischen Neigung. Ich hatte immer das Wunderliche, dass, wenn ich von einem Gegenstande auf den anderen übergieng, ich mit der Lust an dem früheren auch zugleich alle erlangte Fertigkeit, ja Fähigkeit verlor«. Und so gieng es nun nacheinander mit dem Tanzen und Jagen, dem Reiten und Fechten, dem Zeichnen und Schwimmen; auch mit der Versgewandtheit und endlich den Sprachen, mit Ausnahme des Čechischen, das sich ihm durchaus nicht erschließen wollte.

Das Bild, das wir nach diesem von Grillparzer gewinnen, ist also das eines hochbegabten Menschen, den die Natur aufs glücklichste mit der Befähigung für sehr vieles ausgestattet hatte, nur dass jene Anspannung und Concentration, die er bei der Kunst Begeisterung nannte, einerseits nur eintrat, wenn sein Nervensystem in einen Zustand höherer Erregung, auf die die Inspiration hinweist, versetzt wurde, sowie andererseits davon abhängig war, dass einer Übung nicht Concurrenz gemacht wurde durch eine andere. Die Kräfte, d. h. hier die Fähigkeit, in jene Erregung versetzt zu werden, hatten eben ihr natürliches Maß, in einer bestimmten Leistungsfähigkeit des Nervensystems. Den höchsten Grad, den Affect geradezu, erreichte die Erregung mit der ihr anhängenden Anspannung und Concen-

tration aber beim Dichten, wohl weil hierfür die Begabung die höchste war.

Dieser Begabung wenden wir uns jetzt zu. Alle Kräfte, alle Fertigkeiten und alles Wissen aufzuzählen, die erforderlich sind, um ein Drama zu schaffen, dürfte kaum erschöpfend gelingen. Sprachwissen (der Muttersprache), Sprach- sowie Versgewandtheit, Erfindung, Empfindung und Gefühl, tiefste Kenntnis des Menschen von allen dem was den Charakter ausmacht, sowie Wissen von all den Mitteln, durch welche in endlosen Abstufungen jede Bewegung der Seele in die Außenwelt tritt, und Fähigkeit, nun auch jeden dieser Ausdrücke finden zu können, historische, philosophische und ästhetische Bildung sind nur einige der wichtigsten. Der Urtrieb, der die Kunst überhaupt entstehen ließ, der noch heute bei jedem Kunstwerke sich geltend macht, und durch den die modernsten Künstler mit den ältesten zu einer engen Gemeinschaft zusammentreten, liegt aber in der Phantasie.

Für diese selbst wieder kommt, als ihr Wesen am meisten bestimmend, die Anschaulichkeit in Betracht, d. i. bei dem Künstler die Fähigkeit, überwiegend aus Anschauungen seine Gebilde zusammenzusetzen. Und dass nach diesen Dingen ganz besonders Umschau zu halten nothwendig ist, wenn man die Dichternatur Grillparzers feststellen will, das wird sich nun erweisen.

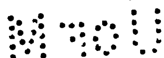
Das einfachste und ursprünglichste Denkmaterial, mit dem die Phantasie arbeitet, sind Anschauungen im eigentlichsten Sinne des Wortes, Bilder körperlicher Dinge, nicht am Wort haftende oder auch durch dieses noch ganz verdunkelte Vorstellungen, d. i. zugleich dasjenige Material, welches sowohl, von Empfindungen und Gefühlen abgesehen, die ursprüngliche Nahrung der Seele bildet, als auch wegen seiner Sinnfälligkeit zu allen Zeiten die stärksten Eindrücke auf sie zu machen imstande und darum für künstlerische Wirkungen das unerlässlichste ist. Derjenige, dem die Fä-

higkeit in Anschauungen zu denken, sich zu sehr abschwächt, ist zum Künstler verdorben. Ein vollständiges Verlieren dieser Fähigkeit ist natürlich unmöglich, selbst beim Blinden, aber die Anschauung kann mehr und mehr zurücktreten vor dem Wort und den an diesem haftenden Vorstellungen, so dass auch bei ganz concreten Dingen weniger scharfe Bilder derselben das Bewusstsein durchziehen als Worte mit verschwommenen Umrissen hinter ihnen, was dann, wo phantasiert wird, diesem allen künstlerischen Wert benimmt. Denn nicht nur das quantitative Übergewicht, sondern auch die Helligkeit der Anschauungsbilder, die Schärfe der Umrisse und die Vollständigkeit der Ausmalung, ihre Festigkeit, die sich in der Identität bei der Wiederholung zeigt, also ihre Dauerhaftigkeit, sind alles Eigenschaften, die sich an ihnen in größerer oder geringerer Stärke finden, und hinsichtlich derer an den Künstler die größten Anforderungen gestellt werden. Nach welcher Seite hin sich der Geist mehr entwickelt, das mag nun einerseits wohl vorwiegend durch die Veranlagung bestimmt werden. Wie es Farbenblinde gibt, die nun einmal Farben nicht unterscheiden können, wie man die ganze Menschheit in zwei Gruppen theilen kann, in solche, die musikalisches Gehör haben und solche, die es nicht haben, so scheint es mir auch bezüglich des anschaulichen Denkens eine Zweitheilung vorgenommen werden zu können, bei der dann der einen Seite diejenigen zufallen, die nicht über das hinaus kommen, was man nun einmal nicht umhin kann in sich aufzunehmen, und zu bewahren. Andererseits kommt aber auch natürlich das Wie und Was dessen in Betracht, was der Seele von Jugend an an Nahrung zugeführt wird. Derjenige, der in spärlichem Verkehr mit redenden Menschen aufwächst, dem also weniger Gelegenheit geboten ist, mit den sinnlichen Eindrücken auch allemal das Wort dafür aufzunehmen, dem werden im allgemeinen wohl auch die Denkreihen mehr in Anschauungen ablaufen als dem, der in entgegen-



gesetzten Verhältnissen aufwuchs, und ebenso werden die Bilder selbst klarer oder verschwommener sein. Für spätere Perioden wird dann die Beschäftigung, der Beruf von gleicher Bedeutung. Bleiben wir beim Künstler, so wird der Maler und überhaupt der bildende Künstler mehr in Anschauungen denken als der Schriftsteller oder gar der Philosoph.

Es ist nun weiter begreiflich, dass in einem Zeitalter, da das Buch herrscht, da der Knabe sich seine Erfahrungen weniger dadurch, dass er sich in Wald und Feld und auf der Straße herumtummelt, also nicht direct mit Aug und Ohr und den Sinnen, sondern vielmehr vermittelst des Buches und Wortes erwirbt, das Denken im allgemeinen mehr ein vorstellendes als anschauliches wird, wenigstens mehr wie früher. Zumal die höhere Jugenderziehung ist aufs einseitigste auf die Ausbildung des vorstellenden und abstracten Denkens eingerichtet, und so sehr höhere Bildung heutzutage auch für den darstellenden Künstler ein Erfordernis ist, so führt doch der normale Weg zu ihr, nämlich durch das Gymnasium, ihn ab von dem, was ihm noch mehr nothwendig ist, nämlich Anschaulichkeit. Wenn gleichwohl auch aus diesen Anstalten Künstler hervorgehen, deren Anschaulichkeit in ihren Werken aufs klarste und bis ins kleinste erkennbar ist, so müssen wir darin entweder das Walten der Begabung erkennen, die alle Hemmnisse doch überwindet, oder annehmen, dass die Seele in der ersten Jugend, vor der Schule, durch die Gunst der Umstände die entsprechende Constitution erhielt, die sie nun bewahrte. Wir können den Gegenstand hier jedoch nicht weiter verfolgen. Aber die Perspectiven, die sich da eröffnen, sind die weitesten, und er verdiente darum einmal die gründlichste Sonderbehandlung. Dass die Sache noch nicht klargestellt ist, vermissen wir hier sehr, angesichts der mannigfachen Behauptungen von einem gerade in der Anschaulichkeit, die übrigens hier auch in dem bald



zu besprechenden weiteren Sinne zu nehmen ist, gelegenen Unterschied zwischen Nord- und Süddeutschland, wie er noch mehr als jetzt, vor einem Jahrhundert vorhanden gewesen sein soll, da die Culturabstände zu Gunsten des Nordens größer waren, und der darum zur Charakterisierung Grillparzers auch gern verwendet wird. Ich muss gestehen, dass mir angesichts dessen, was die vorhergehenden Seiten brachten und die folgenden noch bringen werden, angesichts der Erfahrungen und Betrachtungen, die ich gemacht habe, jene Auffassung nicht einleuchten will. Denn wenn auch die Culturabstände vorhanden waren, so waren sie doch nicht groß genug, um so sichtbar in Unterschieden der Anschaulichkeit ans Licht zu treten, und vollends die höhere Jugenderziehung war hier wie dort bei aller sonstigen Verschiedenheit ans Buch gebunden und hatte fast ausschließlich Sprachen und abstracte Gegenstände zur Unterlage. Auch damit würde man nichts zur Gewinnung gerade jenes Kriteriums erreichen, dass man das Gefühl und die zwischen diesem und der Anschaulichkeit offenbar obwaltenden Wechselbeziehungen zu Gunsten jenes Österreicherthums deuten würde. Denn etwas leichter erregbar mag der Süddeutsche, insbesondere der Österreicher wohl sein, in Stärke und Nachhaltigkeit der Gefühle hat er aber wohl nichts voraus. Was ferner die Phantasie anbelangt, so lässt der Hauptbeweis, dass der Süden deren mehr hat, nämlich die größere Fruchtbarkeit an Künstlern, gänzlich im Stich. Doch nochmals, es ist hier nicht der Ort, alle diese Dinge richtig zu stellen. Da, wo es sich um die Entwicklung der Ansichten, der Anschauungen im gedanklichen Sinne, wie man das Wort ja auch braucht, handelt, kann man den Einflüssen wohl auch leicht und sicher nachgehen, nicht aber in Dingen, die zu den elementaren Bestandtheilen und Äußerungen der Seele gehören. Es war mir nur darum zu thun, zu begründen, warum hier davon abgesehen wird, gerade die in Rede

stehenden Eigenschaften mit Grillparzers österreichischer Abstammung in Beziehung zu bringen. Wir halten uns an das Individuum, wie es ist; alles andere mag späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Was die Jugendjahre Grillparzers, besonders die früheren, anbetrifft, so geben die spärlichen Nachrichten, die sich finden, nur einen sehr dürftigen Anhalt. Es ist nicht gleichgiltig, wenn wir bei ihm nichts von Straßenerlebnissen und solchen Abenteuern lesen, von denen Wahrheit und Dichtung so voll sind, wenn er berichtet, dass der Vater sich von jedem Verkehr abschloss, dass er selbst in völliger Vereinzelung herangewachsen sei, ja dass selbst auf dem Lande allerlei, wie z. B. ein Teich im Garten, die Angst des Vaters um die Blumen in den Beeten, die freie Bewegung hemmten. Aber wenn auch so vielerlei Quellen, aus denen dem Geiste Anschauungen zufließen, verstopft waren, so war er ja deshalb nicht müßig. Und vollends auf die Entwicklung der Phantasie können solche Umstände geradezu fördernd wirken, weil, je weniger das Bewusstsein durch neue Erfahrungen in Anspruch genommen wird, bei einem regsamen Kopfe um so mehr Raum für Selbstthätigkeit bleibt, sei's dass in Spielen ein concreter Anhalt geschaffen wird, sei's dass er sich ohne sie behilft. Es ist darum z. B. auch sehr wahrscheinlich, dass zwischen der Unterdrückung aller Theilnahme am öffentlichen Leben und der Bewegung des Sturms und Drangs, zwischen den gleichen Zuständen in Österreich und der Entwicklung Grillparzers zum Dichter ein Zusammenhang besteht. Ja zu ihrer höchsten Leistung, der Hallucination, kann die Phantasie in der dauernden Isolierung gerade am ehesten gelangen. Fest steht aber das eine, dass, je dürftiger die äußere Erfahrung ist und je weniger diese Correcturen zu üben in die Lage kommt, sowohl der Stoff, mit dem die Phantasie arbeitet, als auch ihre Gebilde um so weniger der Wirklichkeit entsprechen werden.

Fragen wir, wie es nun in allen diesen Hinsichten mit Grillparzer stand, so weisen einige Angaben auf eine zu seiner Nervosität aufs beste stimmende sehr rege Thätigkeit der Phantasie mit ihrer Anschaulichkeit hin, so, dass die Kinder die unheimlichen Räume der finstern winkeligen Wohnung mit ihren dunklen Gelassen mit Räubern, Zigeunern, ja selbst Geistern bevölkerten; kam es doch einmal zum Erblicken eines wirklichen Gespenstes. Bei der Spärlichkeit der Aufzeichnungen, die hier vorliegen, ist jede einzelne von Wert, und ich nehme darum keinen Anstand, auf folgende (S. 10) einiges Gewicht zu legen, obwohl wir damit etwas vorgreifen: »Eines der frühesten Bücher, die ich las, war das Textbuch zur Zauberflöte. Ein Stubenmädchen meiner Mutter besaß es und bewahrte es als heiligen Besitz. Sie hatte nämlich als Kind einen Affen in der genannten Oper gespielt und betrachtete jenes Ereignis als den Glanzpunkt ihres Lebens. Auf dem Schoß des Mädchens sitzend las ich abwechselnd die wunderlichen Dinge« u. s. w. Hier war ein bestimmter Anhalt gegeben, dass er sich die Personen des Stückes, jedenfalls von dem Mädchen mit ihren schönen Kleidern beschrieben, verkörperte, indem er sich zugleich die Gestalt des Mädchens als sich mitten unter ihnen bewegend vorstellte, und die Eindringlichkeit und Häufigkeit der Vergegenwärtigung in so frühem Alter mögen aus dem Ganzen wohl ein für seine Entwicklung wichtiges Erlebnis gemacht haben. Wer kühner ist, kann dasselbe, einer beliebten Gewohnheit der Biographen folgend, als wohl schon bestimmend für die Richtung auf das Schauspiel erklären. Dann kämen als das Begonnene fördernd auch die Bühnenwerke in Betracht, die er las, ferner der wiederholte Theaterbesuch und ebenso, dass die Kinder improvisierend selbst spielten, was sich dann, da er schon erwachsen war, auf einem wirklichen Haustheater wiederholte. Doch es sei das alles nur erwähnt.

Von viel größerer Bedeutung als diese Berührungen

mit dem Theater wurde für seine Entwicklung die Lectüre. Die Art, wie er las, charakterisiert er selbst wiederholt und ausdrücklich als Lesewuth, nnd damit ist alles gesagt. Dass zwischen ihr und der Nervosität Wechselbeziehungen sind, dass sie reizbar macht, und allerlei krankhafte Erscheinungen im Gefolge hat. darauf sei bei der regelmäßigen Wiederkehr dessen, wenigstens in der Jugend, nur hingewiesen, und ebenso darauf, dass der Wortvorrath vermehrt und überhaupt die Sprachfertigkeit gesteigert wird. Wichtiger ist hier, dass dem lern- oder besser erfahrungsdürstenden Knaben das Buch im höchsten Maße die Quelle wurde, aus der sie ihm zufloss. In ihm fand er einen leicht zugänglichen Ersatz nicht nur für die verschlossene wirkliche Welt, den er mit der Gier eines Heißhungrigen Jahre hindurch ausnützte, sondern auch für den ungeregelten, lückenhaften und lässig ausgenützten Unterricht. Neben dem Wie ist aber auch das Was der Lectüre von Bedeutung. Anderes wie Geschichten und Erzählungen liest ein Kind natürlich nicht, und das bestätigen denn auch die wenigen Angaben, die sich darüber finden. Genannt werden die biblischen Geschichten beider Testamente, das Textbuch der Zauberflöte, eine oft und mit immer neuer Begeisterung von Anfang bis zu Ende gelesene Übersetzung der vita Alexandri des Curtius, Heiligen- und Wundergeschichten u. s. w. »Was mir sonst noch in die Hände fiel, weiß ich selbst nicht.« Dann kamen aus des Vaters Bibliothek eine Sammlung von Reisebeschreibungen, Büffon, »dessen allgemeine Naturgeschichte mit seinen Planeten, Kometen und Ur-Revolutionen mich bald verrückt gemacht hätte«, eine Theaterbibliothek »mit allen in Wien aufgeführten Stücken«, »die Krone für mich aber war Guthrie und Grays Weltgeschichte in mehr als 90 Bänden, die ich, ich weiß nicht wie oft, mehr verschlang als las« und endlich die Classiker. S. 28 heißt es: »Zugleich hatte sich schon in den letzten Gymnasialjahren (15—17 Jahr) meiner

eine unersättliche Lust zur Romanlectüre bemächtigt, und ich, der ich in meiner Knabenzeit nur gute Bücher (die Classiker) gelesen hatte, verschlang nun Spieß, Kramer und Lafontaine mit eigentlicher Wuth Nächte hindurch bis zum neuen Tag«.

Wenn wir nun nach Belegen für die unmittelbaren Wirkungen dieser Lesewuth suchen, so ist die Ausbeute eine spärliche. Nur folgende Stelle verdient herangezogen zu werden (S. 11): »Vor allem quälte mich das erste lateinisch gedruckte Wort (des Curtius), mit dem der Übersetzer oder erste Herausgeber das von Curtius verloren Gegangene erzählend beifügte. Es hieß wohl Paralipomena oder ähnlich. Stundenlang marterte ich mich, um dem Zauberworte einen Sinn abzugewinnen, aber immer vergebens. Es machte mich unglücklich. — Eben auf dem Lande gerieth ich auf Heiligen- und Wundergeschichten des Pater Kochem, welche sich in meinem Kopfe mit den macedonischen Helden sehr gut vertrugen, nur dass die Thaten dieser Letzteren mir keinen Wunsch zur Nacheiferung erweckten, indes ich glaubte, die Leiden und Qualen der Märtyrer ebenso gut erdulden zu können als jene Glaubensmänner. Ich beschloss Geistlicher zu werden, wobei ich aber nur auf den Einsiedler und Märtyrer mein Absehen richtete. In die Stadt zurückgekehrt, wurde ein Messkleid aus Goldpapier verfertigt; ich las die Messe, wobei mein zweiter Bruder, der Klingel wegen, bereitwillig ministrierte. Ich predigte von einer Stuhllehne herab u. s. w.« Dass seine Phantasie und seine Auschauung, wie's die Stelle zeigt, aufs lebhafteste erregt wurde, ist ja selbstverständlich; das liegt schon in der Bezeichnung als Lesewuth. Denn wenn so gelesen wird, da findet eine lebhafte Erregung statt, in dieser aber liegt, wie nun auch als selbstverständliche Erfahrung hingenommen werden kann, nicht nur eine lebendige Antheilnahme des Gefühls an dem Gelesenen, sondern auch starke Veranschaulichung. Alles das

bedingt und fördert einander wechselseitig, und bei ihm müssen wir nach dem nun Gehörten für all das die höchsten Grade ansetzen. Ihm waren, wenn er sich in seine Geschichten vertiefte, die Personen keine leeren Namen, sondern lebendige, leibhaftig erblickte Gestalten, er hörte sie reden und unterschied die Stimmen, ihre Gefühle wurden die seinen, am meisten natürlich bei den allemal erwählten Günstlingen, mit einem Wort, er identificierte sich vollständig mit ihnen. Wer verlernt hat so zu lesen, der erinnere sich an seine Jugend, an die Zeit größerer Erregbarkeit und Sinnlichkeit, und er wird auf dergleichen Leseerlebnisse stoßen, um so Grillparzers ständiges Verhalten zu begreifen; aber wer es verlernt hat, der kann auch ein Werk der epischen und dramatischen Kunst weder genießen noch beurtheilen. Daher die oft so grundverschiedenen Urtheile über manche Schriftsteller. Eine Stelle, die sich hierauf anwenden lässt, ist folgende XII, S. 142: »Ein Kunstwerk muss sein, wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist: für den tiefsten Forscherblick noch nicht ganz erklärbar, und doch schon für das bloße Beschauen etwas und zwar etwas Bedeutendes. Wer etwas schafft, das der gemein-menschlichen Fassung nichts ist und erst der tiefsinnigen Reflexion sich gestaltet, hat vielleicht ein philosophisches Problem glücklich in poetischer Einkleidung gelöst, aber er hat kein Kunstwerk gebildet.«

Wir reden vorerst noch von der Anschauung rein äußerlich als Bild genommen, und es ist darum hier das Wenige anzureihen, was sich als Bestätigung dafür findet, welche Bedeutung dieselbe für sein inneres Leben hatte. Davon, wie die Kinder die elterliche Wohnung mit Räubern u. dgl. bevölkerten, war schon die Rede. Auch davon, dass Kupferstiche es waren, die seinen Phantasien auf dem Clavier den Anhalt gaben. Die Abhängigkeit seines Empfindens von Anschauungen zeigte sich z. B. in dem XV, S. 44 Erzählten: Die Franzosen standen vor Wien, und er

befand sich als Mitkämpfer unter den bewaffneten Einwohnern. Da erzählte Jemand, die französischen Kürrasiere trügen nach neuer Einrichtung außer den Harnischen auch Beinschienen. Und nun sagt er: »Dieser an sich gleichgiltige Umstand machte einen höchst ungünstigen Eindruck auf meine Phantasie«, so dass ihm auf einmal unheimlich zu Muthe wurde. Hierher gehört auch der widerliche Eindruck, den die Aufführung der Ahnfrau auf ihn machte, und sodann Folgendes (XV, S. 191; 1821). »Woher kommt es denn, dass ich immer einen Menschen haben muss, den ich anfeinden, auf den ich alles Schlechte, Widrige und Abgeschmackte übertrage, das mich in der Welt anekelt, und dann den Menschen eigentlich hasse (obwohl nur in Gedanken), verfolge, als ob er wirklich all das Hassenswerte wirklich in sich vereinigte, ob ich mir gleich bei kaltem Blute gestehen muss, dass ich ihm in manchem Unrecht thue? Und das ist immer nur Ein Mensch« u. s. w. Ganz gleich zeigt sich das Bedürfnis nach Anschaulichkeit nun auch beim Dichten. So heißt es S. 118, als er am Ottokar arbeitete, »— nach dem Essen kehrte ich unmittelbar in meine vier Wände zurück, die ich mit meinen Gestalten bevölkerte. Ich darf des Antheils nicht vergessen, den ein Mars Moravicus in Folio, den ich mir als Quelle für den Ottokar beigelegt, auf das Zustandekommen jenes Durchbruchs allerdings gewonnen hat. Auf dem Titelblatte dieses mährischen Mars war nämlich der Kriegsgott ungefähr so abgebildet, wie ich mir die äußere Erscheinung Ottokars gedacht hatte. Diese Figur reizte mich an, meine Gestalten nach auswärts zu werfen, und auch während der Arbeit kehrte ich jedesmal zu ihr zurück, so oft sich meine Bilder zu schwächen schienen, Ebenso hatte, als ich an den Argonauten schrieb, die thurmartige Wendeltreppe in dem Hofe eines uralten Nachbarhauses meiner Phantasie zu einem willkommenen Stützpunkte gedient.« Zur Hero heißt es: »Eine wunderschöne

Frau reizte mich, ihre Gestalt, wenn auch nicht ihr Wesen, durch alle diese Wechselfälle durchzuführen.« Von gleicher Art ist, wenn sich zum Vlies und zur Blanca Federzeichnungen der Gestalten des Stückes, wenn sich in den Fragmenten allerlei Namen und Hinweise auf bestimmte Persönlichkeiten finden, die ihm einen gleichen Anhalt bieten sollten. So ein Schauspieler Schwarz, Hofrath Persa (XI, 73), ein Schiffspatron (89), Herr Zaas (94), ein preußischer Baron (100), ein Croupier (101), Schuberth (111), u. a. S. 119 (1830) heißt es: »Zu versuchen in einem zu schreibenden Stücke die Charaktere der Personen sich unter dem Bilde von verschiedenen Thieren gegenwärtig zu halten: Löwe, Tiger, Fuchs, Wolf«. Es gehört dahin die bekannte Notiz zur Hero von dem abendlichen Abschiede von Charlotte Pichler, die Stelle S. 115: »Der Dichter wählt historische Stoffe, weil er darin den Keim zu seinen eigenen Entwicklungen findet, vor allem aber, um seinen Ereignissen und Personen eine Consistenz, einen Schwerpunkt der Realität zu geben, damit auch der Antheil aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit übergehe«. Zum »Traum« bemerkt er, als Schreyvogel diesen zurückwies »hatte ich ihn doch aufführen gesehen, als ich ihn schrieb.«

Eine summarische Ergänzung erhält nun dies alles durch das Bekenntnis S. 108: »Ich habe überhaupt immer viel auf das Verhältnis der Figuren und der Bildlichkeit der Darstellung gehalten; das Talent setze ich als Schuldigkeit voraus, aber das physisch Zusammenstimmende und Contrastierende lag mir immer am Herzen.« Würden wir, um das im einzelnen zu verfolgen und zu erweisen, nun alles zusammenstellen, was sich an Angaben über das Äußere der Personen, über Bewegungen und Stellungen, über Gruppierungen sowie über die Einrichtung der Scene findet, sei's direct von ihm, sei's indirect aus dem Munde der Sprechenden, so wäre das Ergebnis aber doch, dass Grillparzer da nicht mehr gibt als andere auch; dass er also, wenn er auch alles vor Augen hatte, doch nicht alles

aussprach, sondern dem Schauspieler, Regisseur und Maschinisten es überließ, ihren Auffassungen zu folgen. Dagegen finden wir sofort eine Bestätigung seiner Angabe bei einem allgemeinen Überblick, besonders was das Contrastierende betrifft. Es sei da nur hingewiesen auf den Gegensatz von Cultur und Barbarenthum im Vlies und in Weh dem der lügt, so weit er nur rein äußerlich dargestellt wird und mitwirkt; dieser Gegensatz der leuchtenden Erscheinung Jasons zu allem, was Medea in ihrem Lande umgibt, der Medeas zu ihrer Umgebung ist es vorwiegend mit, der beide zu einander hinzieht, und in demselben Maße verliert dann wieder Medea neben Kreusa; vielfach äußerlich ist der Gegensatz zwischen dem wirklichen und dem Traumleben im »Traum«; der Mann vom Felsen wäre nichts ohne die düstere, unheimliche Gestalt, und hinsichtlich der schwarzen Hautfarbe Zangas ließ sich der Dichter zu keinem Zugeständnis bewegen. Leanders äußere Gestalt, die von Nauklerus im zweiten Act klar gezeichnet wird, und den man sich auch gar nicht anders denken kann, als mit dem dunklen Lockengewirr auf dem gesenkt gehaltenen braunen Haupt und mit kräftig breiter Brust und »prallen Armen«, ist von höchster Bedeutung für die Anziehungskraft, die er auf Hero und alle ausübt, und um das alles um so stärker ins Auge fallen zu lassen, ist ihm der ihn überragende helle, blonde Naukleros zur Seite gestellt. Ähnlich stehts mit Phaons jugendfrischer Schönheit bezüglich Sapphos, mit dem Gegensatz zwischen dieser und Melitta, zwischen Rudolf und Ottokar, Rahel und der Königin, mit Ernys äußerer Erscheinung und Haltung u. s. w. Es mag überhaupt wenig Dichter geben, bei denen die Übertragung so vieler Rollen in solchem Maße von der äußeren Erscheinung des Schauspielers abhängt, und bei denen diesem so wenig Spielraum in der Wahl der Maske gegeben ist. Wenn die Aufführungen nicht dazu stimmen, so ist das kein Gegenbeweis. Ich persönlich kenne keinen Dichter, bei dem ich beim ersten Lesen schon das Spiel

selbst so gegenwärtig vor Augen hatte, wie seiner Zeit bei Grillparzer, so dass ich von einigen Stücken, trotzdem mir das Gegentheil fest stand, doch nicht sicher war, ob ich sie auf der Bühne gesehen hatte oder mir bei der Erinnerung nur meine eigenen Gestalten vorschwebten.

Diese Festigkeit der äußeren Gestalten ist aber nur eine Folge ihrer inneren Bestimmtheit, und damit kommen wir nun zur Anschaulichkeit im weiteren Sinne. Denn in dem engen Sinne, in dem wir das Wort bisher nahmen, versteht es weder Grillparzer in den meisten der zahlreichen Stellen, in denen er es verwendet und darunter auch manche der bereits angeführten, noch ist damit das Wesentlichste dessen gegeben, was für die dichterische Phantasie darunter zu verstehen ist. Um das Äußere der Personen handelt es sich ja verhältnismäßig wenig. Jeder Schauspieler schafft sich da eine andere Maske. Es ist für den Dichter ein Mittel, das ihm dazu dient, die Charaktere zu erfassen und fest zu halten, diese aber sind die Hauptsache.

Eine typische Schilderung des Processes, wie im Kopfe des Dichters eine Begebenheit sich allmählich zu einer dramatischen Handlung ausgestaltet, gibt Gustav Freitag im ersten Capitel der Technik. Die lebhafteste Mitthätigkeit der Phantasie setzt er dabei als selbstverständlich voraus; gerade auf diese aber richten wir hier unser Augenmerk.

Die Fabel ist das erste für den Dramatiker; darüber sind alle großen Theoretiker und Praktiker seit den ältesten Zeiten einig. Von ihr geht er in den meisten Fällen aus, und ihre Bestandtheile zu einer geschlossenen Handlung mit wirksamem Ausgang zu vereinigen, muss sein letztes Ziel sein. Aber alles was geschieht ist Menschenthun; es sind die Ausflüsse bestimmter moralischer und intellectueller Beschaffenheiten und des Temparaments, mit einem Wort des Charakters, und darum kann die Ausge-

staltung der Fabel nicht gelingen ohne gleichzeitige Herausarbeitung der Charaktere, wobei die Fortschritte der letzteren ihrerseits wieder auf den Einzelverlauf der Fabel zurückwirken. Je nach der Beschaffenheit der Phantasie des Dichters gestaltet sich der Process aber nun sehr verschieden.

Ist die Fähigkeit der Veranschaulichung eine geringe, dann geben Scharfsinn und Menschenkenntnis oder die Forderungen der Fabel dem Dichter wohl die Eigenschaften, als deren Ausflüsse die Begebenheiten zu beurtheilen sind, aber diese Eigenschaften schließen sich nicht zu einer Individualität zusammen, die auch an anderem Orte vegetieren könnte, sie verwachsen nicht mit einander, sondern in scharfer Sonderung und regelmäßig in geringer Zahl — sogar auf eine beschränkt, bei den Nebenpersonen auch ohne diese — liegen sie neben einander, so dass die Person, der sie beigelegt werden, nur als das Gefäß erscheint, das sie zu einer täuschenden Einheit verbindet. In solchen Stücken redet dann der Dichter und nicht seine Personen, d. h. der Dialog ist wohl erfüllt mit oft sehr geistreichen Einfällen über alles mögliche, er lässt auch die Eigenschaften hervortreten, aber man merkt ihm doch an, wie der Verstand mühsam nach solchen Wendungen gefahndet und sich die Stellen vorsichtig ausgesucht hat, wo sie anzubringen sind. Stücke dieser Art, deren Entstehung man eine synthetische nennen könnte, als solche zu erkennen, ist die Lectüre geeigneter als die Aufführung, da bei dieser die körperliche Einheit des Schauspielers die Mängel des Dichters verdecken, ja das Spiel die Fehler desselben ausgleichen kann. Sogenannte Charaktertragödien oder Stücke mit Seelenkrisen kommen auf diese Weise aber nie zustande. Als nur ein Werk, das jene Gattung in sehr scharfer Weise vertritt, nenne ich den Julius von Tarent von Leisewitz. Bei diesem liegt die Sache auf der Hand; würde ich noch einige andere, die ich im Sinne habe,

nennen, müsste ich auch gleich den Beweis im einzelnen erbringen; denn der Widersprnch würde sich sofort erheben. Im allgemeinen aber kann man als Kriterium hinstellen, dass je mehr sich der Dichter als geistvoller Dialectiker erweist, es um so schwächer mit seiner Anschaulichkeit bestellt zu sein pflegt (siehe Hebbel).

Ganz anders verfährt der wahre Dichter. Sein Verhalten ist ein analytisches. Bei dem Streben seiner Phantasie nach Anschaulichkeit sind ihm mit den Eigenschaften, und zwar für alle Personen, auch sofort die Art und die Mittel ihrer Äußerungen, damit aber auch schon ein Träger alles dessen gegenwärtig, der dann im Fortschritt der Arbeit nur bestimmtere und vollere Formen annimmt. So hantiert er denn nicht mit Eigenschaften, sondern mit Individualitäten, die im reichsten Wechsel ihren Eigenschaften gemäß sich bewegen, fühlen, reden und handeln und denen er dadurch, dass er sie durch die Phasen der Handlung führt, Gelegenheit gibt, immer neue Seiten ihres Wesens zu zeigen. Denn sie besitzen nicht nur die erforderlichen Haupteigenschaften in starker Ausprägung, sondern auch alle Ergänzungs- und Contrasteigenschaften, die die Erfahrung als unzertrennlich mit jenen verbunden gelehrt hat, und das alles in unausgesetzt im Dialog hervorquellenden Abstufungen. So stellt jede Person ein lebendes Wesen von bestimmtem Typus dar, dessen Charakterbestandtheile nur schwer scharf auszulösen sind, und das, von der Bühne hinunter ins Leben gesetzt, dort sich so heimisch bewegen würde wie ein Fisch, der nur das Wasser gewechselt hat.

Dass es nur einem Geist, in dem, wie Grillparzer sagt, »alle Brandfackeln der Phantasie lodern«, gelingt, in solcher Weise den Forderungen der Poesie entsprechend zu schaffen, ist selbstverständlich, und ebenso, dass Grillparzer, der von sich jene Metapher gebraucht, ein solcher Dichter war. In sorgfältiger Reflexion trug er, wie viele Stellen besonders des elften Bandes beweisen, die inneren

Elemente seiner Personen zusammen. Aber wenn die Reflexion so vorgearbeitet hatte, oder vielmehr schon vorher, oft, wie wir oben sahen, von der wirklichen Welt geboten, war auch schon der Träger da, und in der Arbeit selbst war die Phantasie stets geschäftig, das Gefundene wie er sagt nach außen zu werfen, d. h. in der geschilderten Weise Gestalten vor das innere Auge zu stellen, die dann mehr und mehr an äußerer und innerer Lebensfülle zunahmen und so auch auf den Verlauf der Handlung zurückwirkten. Kam dann endlich die glückliche Stunde der Geburt des Werkes selbst, dann durchdrang in der Erregung der Ekstase den Geist ein Lichtmeer, in dem die bis dahin doch wohl immer noch etwas zerfließenden Gestalten nicht nur äußerlich die bis ins Kleinste gehende plastische Festigkeit erhielten, sondern auch die verborgensten Falten ihres Innern dem Seherblick sich öffneten. Und da war es nun wohl jene Massenhaftigkeit, Schnelligkeit und Leidenschaft, mit der er früher gelesen hatte, die ihn gelehrt hatten, die Gestalten seiner eigenen Phantasie in jener ungetheilten Bestimmtheit aufzufassen, zu der sich auch im Leben alles, was wir mit und an den Personen unserer Umgebung erfahren, verdichtete, und mit deren Hilfe wir wohl beurtheilen, ob ein einzelnes Thun ihrem Gesammtcharakter gemäß ist oder nicht, ~~die in i~~hre Charakterelemente aufzulösen wir uns aber höchst selten beikommen lassen.

Das also ist es, was Grillparzer unter dem vielgebrauchten Terminus und unter dem Standpunkt der Anschauung, von dem aus zu dichten sei, versteht. Neu ist das alles uns heutzutage ja nicht; aber Grillparzer gehört mit zu den ersten, die sich dessen voll bewusst waren, dass dieses Verfahren ihm eigen war, aber auch, dass es das wahrhaft Dichterische und dass es durch die fortschreitende Cultur gefährdet sei. Zunächst dies letztere zu bezeugen, mögen hier schon folgende Stellen Platz finden. XV. S.

167: »Zugleich war ich kein Freund der neuern Bildungsdichter, selbst Schiller und Goethe mitgerechnet; nebst Shakespeare zogen mich die Spanier Calderon und Lope de Vega an; nicht was durch die Erweisbarkeit Billigung, *was durch seine bloße Existenz Glauben erzwingt*, das schien mir die wahre Aufgabe der dramatischen Poesie zu sein. Eine gefährliche Richtung, der ich vielleicht nicht gewachsen war. *Sich immer auf dem Standpunkte der Anschauung zu erhalten, wird schwer in unserer auf Untersuchung gestellten Zeit.*« Und XV. S. 189 (1823): »Mein Vorsatz ist: der Verstandes- und Meinungs-Poesie unserer Zeit nicht nachzugeben. Das Bild, die Gestalt, Gefühl und Phantasie festzuhalten und der Unmittelbarkeit der Anschauung zu gehorchen, die splitterrichtende Kritik mag dazu sagen was sie will.«

Bei ihm aber lag die Sache so, dass die Furcht, dass er der gestellten Aufgabe nicht gewachsen sei, nicht nur dem entsprang, dass er sich als ein Kind der Hochcultur des 19. Jahrhunderts fühlte, sondern dass er auch wusste, dass sich zur vollsten Anschaulichkeit zu erheben ihm nur in jenem Affectzustand gelingen konnte, den herbeizuführen nicht ohne weiteres und jederzeit in seiner Macht lag. Besonders war es die beschränkte Dauer jenes Zustandes, die ihn quälte, und so hören wir denn auch wiederholt sowohl die Besorgnis geäußert, ob er bis zum Ende den »Standpunkt der Anschauung werde festhalten können«, als auch einigemale die Klage, dass, wenn die Stimmung entwichen war und später ein erneutes Aufraffen gelang, er den früheren Standpunkt nicht ganz wieder habe erzwingen können. Demgemäß sagt er XV, S. 195 (1836): »Ich habe immer mehr nach Anschauungen gearbeitet als nach Begriffen; daher werde ich dann auch, wenn die Gewalt der ersten durch einen Zeitverlauf geschwächt ist, leicht an meinen Werken irre, und meine große Gewissenhaftigkeit lässt mich leicht auf die Seite der Tadler treten« und dazu XV,

201 (1819): »Wenn ich mir recht überlege, warum mir nur Arbeiten, die sich rasch in einem Zuge vollenden lassen, gelingen, hingegen andere von größerer Ausdehnung, zu deren Zustandebringung ein längerer Zeitverlauf erforderlich ist, so leicht missrathen, so finde ich den Grund in dem ewigen Wechsel der Empfindungen, dem mich mein reizbares unstätes Wesen aussetzt. Ich verliere bei lang anhaltender Beschäftigung mit einem Werke weder den Muth der Vollendung, noch den eigentlichen Faden der Verknüpfungen; aber so wie jetzt dieser, jetzt jener Zustand des menschlichen Lebens mich am meisten interessiert, trage ich unbewusst, so viel nur irgend möglich, von jenem Interesse in meine Hauptpersonen und ihre Schicksale, und so kommt es, dass bei sonst unverrücktem Gang des Ganzen und Beibehaltung der Motive selbst doch eine Ungleichheit im Ton entsteht, deren ich mir bald dunkel bewusst werde, und die, zu Deutlichkeit gekommen, mir, und mit Recht, alle Lust und Freude an dem Werke benimmt. So gieng es mir mit dem goldenen Vlies. Ich muss es für ein verunglücktes Werk halten und weiß Gott, ob es mir je gelingen wird. es mir wieder als ein Ganzes vor die Anschauung zu bringen und aus einem Gusse zu vollenden.«

Vor allem aber noch die lange Stelle XV, S. 196 (1836), aus der wir Abschnitte hersetzen: »Was mein — weniger absichtliches, als durch meine Natur gebotenes — Streben war und, wie es scheint, mir nicht gelungen ist, war, die Poesie der Ursprünglichkeit, dem durchaus Bildlichen, die Berechtigung in der Empfindung und nicht im Gedanken Suchenden der alten Dichter näher zu bringen. Die neuern Dichter, so vortrefflich sie sein mögen, hatten mir immer so viel Beimischung von Prosa, so viel Lehr- und Reflexionsmäßiges, dass ich eigentliche Erquickung nur in der alten Poesie fand, wo die Gestalt noch der Gedanke und die Überzeugung der Beweis ist.« — »Da ich aber mit meiner Ansicht in den letzten zwanzig Jahren

so ziemlich allein stand, so war es mir nicht möglich, die Anschauung immer lebendig und rein zu erhalten, um so weniger, als ich, durch die traurige Lage der Welt und meines Vaterlandes vielfach zerstreut und gestört, die Ausführung nicht mehr so in einem Zuge vollenden konnte, als für ein solches Verfahren unter solchen Umständen durchaus nothwendig wäre. Der nackte Gedanke musste zu Hilfe gerufen werden, der dann die Anschauung, so wie die Anschauung den Gedanken störte.« — »Hero und Leander. Weh' dem, der lügt; zwei meiner liebsten Stoffe und von vorn herein ganz naiv gemeint, sind nicht das geworden, was sie hätten werden sollen und nach dem Vorgange meiner früheren Arbeiten auch hätten werden können, und ein paar andere Stücke in meinem Pulte werden, so lange ich lebe, das Licht des Tages nie erblicken, weil ihnen jenes Lebensprincip fehlt, das nur die Anschauung gibt und der Gedanke nie ersetzen kann.« Hatten sich also, besonders bei einer Unterbrechung der Arbeit, die Schwer- und Mittelpunkte der Individualitäten verschoben, was nach seinen eigenen Aussprüchen bei den meisten seiner Stücke der Fall war, dann musste der nackte Gedanke, die Reflexion, die ruhige, verstandesgemäße Weiterführung aus dem, was von dem Werke bereits fertig war, und die theoretische Menschenkenntnis der tastenden Phantasie zu Hilfe kommen, und die daraus entstehende Unsicherheit ist es, was er ein Irrewerden an seinem Werke nennt und was ihn geneigt machte, »auf die Seite seiner Tadler zu treten.« Was aber die Kritik zu tadeln pflegte, war himmelweit verschieden von dem, was in ihm selbst die Unzufriedenheit erregte. Spricht er es doch oft genug aus, dass sie ihn nie verstanden habe, und darin liegt auch die Hauptursache der Gleichgiltigkeit, ja Verachtung, die er für sie hegte. Dieses Nichtverstehen lag aber und liegt noch jetzt darin, dass sie im allgemeinen sich um Anschaulichkeit und Nichtanschaulichkeit wenig kümmert, und dass im beson-

deren niemand bis zu der vollständigen Nachschöpfung jener Anschauungsgestalten zu gelangen vermag, die unbedingt erforderlich ist, um zu erkennen, ob der Dichter seine ursprünglichen Gestalten bis ins einzelne festgehalten und nicht in sie trotz ihres ursprünglichen Reichthums doch noch fremde Elemente hineingetragen habe, sowie ferner ob nicht einzelne Scenen eine episodenhafte Ausmalung und Ausgestaltung erlitten, die, wenn auch den Charakteren entsprechend, doch zu den aus der Katastrophe sich ergebenden Absichten des Werkes nur lockere Beziehung haben. Was die Kritik tadelte, gieng auf die Möglichkeit überhaupt der Charaktere und der gestellten Probleme, auf ihre Durchführung, auf Fehler der Composition, der Technik und was es da sonst noch gibt, vom Standpunkt der gedankenmäßigen Betrachtung oder höchstens einer anderen Anschauung aus. Sie legte den Maßstab der künstlerischen Vollkommenheit an das vollendete Werk, unbekümmert darum, ob mehr Reflexion oder Intuition, wie er auch sagt, es geschaffen habe, und für ihn lag gerade in diesem Gegensatz nicht nur das Kriterium der Künstlerschaft, sondern auch das volle Verständnis des Werkes erwuchs erst aus seiner Berücksichtigung. Wollen wir auf Beispiele hinweisen, so fragen wir, wer erkennt wirklich, wie, seinen Bekenntnissen folgend an so manchen Orten der Literatur über ihn zu lesen ist, mit voller Bestimmtheit, dass im dritten Act der Argonauten sowie im selben Act der Sappho eine solche Verschiebung des Standpunktes der Anschauung eingetreten ist, dass infolge dessen also die oben genannten Abweichungen vom bisherigen Wege eingetreten sind und also auch die Entwicklung der Handlung in den einzelnen Phasen — der Schluss stand ja fest — einen Verlauf nimmt, der nicht immer gerade diesem Ziele zuführt? Oder dasselbe mit andern Worten: wer fühlt es, dass von da ab die Reflexion bei der Weiterführung der Charaktere und der Handlung mit thätig war, oder dass

die Ckaraktere sich nun mehr der bereits feststehenden Handlung gemäß verhielten, als dass diese durchaus als ihr Ausfluss erscheint? Das aber muss alles der Fall sein, wenn Grillparzers Klage eine berechtigte und keine Selbsttäuschung war.

Doch wir haben vorgegriffen. Anstatt uns schon auf die eingestandenen Abweichungen von seinem Schaffensprincip einzulassen, wäre es wohl eher unsere Aufgabe gewesen, nach den Merkmalen zu suchen, die sich in den Dramen dafür finden, dass er nun wirklich so aus der Anschauung gedichtet habe. Und dies sei nun nachgetragen.

Zwei Dinge kommen da vornehmlich in Betracht. Erstens die Sprache. Ihre Beschaffenheit ist es vorwiegend mit, die die Anerkennung der Meisterschaft Grillparzers begründet. Bei all ihrer edlen und idealen Haltung ist sie doch von einer Naturwahrheit, dass sie in jeder Beziehung der ihr zufallenden Aufgabe, den Haupttheil an der Charakteristik zu tragen, erfüllt. Vom Anfang bis zu Ende ist sie gesättigt mit Ausflüssen aus dem Seelenleben der Sprechenden, und nicht nur, was die Personen sagen, sondern auch wie sie es sagen, die Form und Einkleidung des Gedankens, strömt aus deren Innern und aus der Bewegung der Situation; jede Wendung fast offenbart eine Falte ihres Innern und kann bei dem Versuch ihrer Charakteristik verwendet werden. Kurzum man fühlt aus diesem Pulsschlag des lebendigen Lebens, dass der Dichter im Paroxysmus des Schaffens so ganz aufgegangen war in dem Spiel vor seinen Augen, dass er gleichsam nur niederschrieb, was die Personen ihm vorsprachen. Die Frage, ob die Charaktere wahr, d. h. ob sie und die Wandelungen, die sie durchmachen, menschlich möglich sind, wird davon nicht berührt. Irrte Grillparzer hier, so irrte er von jenem Standpunkt aus, von dem allein die Kritik zu urtheilen pflegt, nicht versündigte er sich gegen jenes Schaffensprincip aus der Anschauung heraus, für ihn das allein dramatische.

Auch das zweite, was hier in Betracht kommt, beruht schließlich auf dieser Beschaffenheit seiner Sprache. Dass der Dichter weitaus das nicht wagen darf, was die Wirklichkeit geschehen lässt, ist ebenso bekannt wie die Gründe dafür. In der Wirklichkeit nehmen wir die Dinge hin, weil sie sind, und wenn wir den causalen Zusammenhang sowie die Zahl der mitwirkenden Factoren nicht erkennen, so beruhigen wir uns damit, dass sie doch vorhanden sein müssen, weil wir das Ergebnis sehen. Nicht so im Drama, ja auch im Epos. Hier wollen wir, zumal wenn sich Absonderliches begibt, den causalen Fortschritt stets sehen und verfolgen können, das ganze Räderwerk soll offen vor unseren Augen daliegen, Ursachen und Wirkungen sollen im richtigen, erkennbaren Verhältnis zu einander stehen, und der Abschluss soll der Summe aller in Bewegung gesetzten Kräfte entsprechen. Rechnen wir noch hinzu, dass der Umfang des Dramas stets ein beschränkter ist, sowie dass der rasche Verlauf der Aufführung es nicht gestattet, allzu feine Verschlingungen durch Überdenken zu erfassen, so ergibt sich als Folge alles dessen, dass das Räderwerk, das der Dichter spielen lässt, einerseits unendlich armseliger sein muss als das, mit welchem die Wirklichkeit arbeitet, sowie andererseits, dass er nur das daraus hervorgehen lassen darf, was für die meisten rasch erkennbar daraus hervorgehen *kann*.

Auch hier gibt es nun selbstverständlich große Unterschiede, bis wie weit es auch bei den absonderlichsten Begebenheiten dem Dichter gelingt, im Zuschauer die Illusion des wirklichen Geschehens zu erzeugen und ihn darin zu erhalten, ohne dass er das Gesehene als unwahrscheinlich oder unmöglich zurückweist. Und nun sagen wir, dass die Kühnheit des Dichters da steigen darf mit der *Lebensfülle*, die er seinen Gestalten zu verleihen vermag, dass aber auch diese Lebensfülle nur ein Ergebnis jener günstigen Beschaffenheit der Phantasie und jener Schaffens-

weise sein kann, wie wir sie als Grillparzer eigen erkannten, und sich nicht einstellt, wo nur der kühle Verstand sich stückweise seine Elemente von außen zusammenträgt und mit den so entstandenen Gliederpuppen, wenn auch in noch so wahrer Folgerichtigkeit, die Scenen aneinanderfügt. Grillparzers Hauptthelden, sowie auch viele der Nebenfiguren, machen stets den Eindruck, wenn auch nicht von Abnormitäten, so doch von Specialitäten unseres Geschlechts, die Schicksale, die sie erleiden, die Conflicte, in die sie versetzt werden, sind meist seltene, fernliegende; immer aber ist der innere Reichthum der Gestalten, so wechselnd sie sind, von der Schlichtheit einer Bertha (Ahnfrau) oder Melitta oder Erny an bis zur Vielseitigkeit eines Ottokar, eines Rudolf II. oder Medeas, ein so großer und ist ihre Beweglichkeit deshalb eine so schlangenartige, dass wir stets mit rückhaltsloser Hingabe den Verlauf der Dinge verfolgen, und das Geschehende mit derselben Gläubigkeit hinnehmen, mit der wir den Räthseln der Wirklichkeit gegenüberstehen. Der Grund aber ist wieder, dass eben jene Lebensfülle, die sich am meisten in der Vollsättigung der Sprache mit Charakternüancierungen zeigt, den causalen Fortschritt, mag er auch Verstöße gegen die Lebenswahrheit enthalten, zu einem so fast ununterbrochenen macht, und darum die Übergänge überall so vermittelt, dass wir es nicht merken, wenn uns zugemuthet wird, etwas gläubig hinzunehmen, was diese Gläubigkeit nicht beanspruchen darf. Wir können, wenn wir wieder zu uns kommen und aus der Ferne das Erlebte überblicken, wohl sagen, dies oder jenes ist unmöglich, überkühn oder übersubtil, wie der ganze »Traum«, Weh dem der lügt, der Schluss der Sappho, der Jüdin von Toledo, vieles im Ottokar, im Treuen Diener; selten aber werden wir im Verlauf der Aufführung selbst uns den Verschlingungen entwinden, mit denen die von Zeile zu Zeile sich entwickelnde Durchführung uns so umstrickt, dass jeder skeptische Aufblick unmöglich gemacht wird.

Und auch dafür, dass er diese Causalität für seine Dramen mit vollstem Bewusstsein erstrebte, fehlen die Zeugnisse nicht. Eines fand schon oben Platz, XV, S. 167: »nicht was durch die Erweisbarkeit Billigung, sondern durch seine bloße Existenz Glauben erzwingt, das schien mir die wahre Aufgabe der Poesie zu sein«, und sodann XII. S. 186 (1819): »Das Wesen des Dramas ist, da es etwas Erdichtetes als wirklich geschehend anschaulich machen soll, strenge Causalität«, was dann in langer Erörterung dargelegt wird. (Vgl. auch noch XII, S. 177.)

Was wir aus alledem aber ersehen, ist Folgendes: Hatten wir in der Anschauung, sowie sich bei ihm aus ihr das dichterische Schaffen vollzog, zugleich auch das Haupterfordernis erkannt, das nach seiner theoretischen Überzeugung dem dramatischen Dichter durchaus nicht fehlen dürfe, so sehen wir hier dasselbe Verhältnis, dass diejenige Eigenschaft, die an seinen Dramen sich mit am meisten fühlbar macht, die Causalität, nach derselben Überzeugung gleichfalls vom Dichter unbedingt erstrebt werden muss. Und bei diesen Forderungen, die also auf der offen zugestandenen Voraussetzung beruhen, dass er selbst ein wahrer Dichter und seine Dramen wahre Kunstwerke seien, beharrt er und verficht sie gegen jeden. Sie kehren, wie wir nun an zahlreichen Zeugnissen, denen noch ebensoviele angereiht werden können, sahen, in vielen Wendungen wieder, sie werden begründet, Folgerungen werden aus ihnen gezogen, und sie dienen ihm zum Maßstab der Bedeutung anderer (s. XV, S. 147; XII, S. 135; XIV, S. 92 u. a.). Es entspricht diesem daher vollkommen, wenn er, wofür die Belege sich auch schon fanden, eifert gegen das Vorherrschen der Idee, der moralischen Absicht, des Gedankens, die anstatt der Bildlichkeit, der Nachahmung der Natur, des bewusstlosen Zweckes und was er da sonst noch nennt, das Schaffen des modernen, zumal des deutschen Dichters (XII, S. 145; 1838) bestimmen (s. bes. noch XII, S. 142, 1829 u.

1822: S. 147, 154, 161 u. a.). Die Zeiten echterer Dichtung waren darum auch die cultur- und bildungsärmeren Shakespeares, Calderons u. a., da noch weniger das Buch als das Leben mit unmittelbaren Erfahrungen die Seele nährte, und wie diese Dichter zu schaffen, das zu erreichen strebte er. Man sieht, der Gegensatz, auf den sich dies alles zuspitzt, ist jener allbekannte, um dessen Klarstellung sich seit dem Zeitalter der Originalgenies und seit Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung noch gar manche bemüht haben. Und auch das war ihm nichts weniger als fremd. Die Frage beschäftigte ihn wiederholt. Die Hauptstelle ist XII, S. 167 (1858): »Was Schiller die naive und sentimentale, Schlegel die antike und romantische Poesie genannt hat, wo aber allen diesen Bezeichnungen theils falsche, theils unbestimmte Nebenbestimmungen anhängen, möchte ich die Anschauungs- und Empfindungspoesie nennen.« Über die Empfindung aber heißt es auf derselben Seite: »Die Richtigkeit der Empfindung, die erste und wesentlichste Eigenschaft des« (modernen) »Dichters, ist nicht Eins und Dasselbe mit der Wahrheit des Gefühls. Letzteres geht den Menschen an und bestimmt seinen Wert, nicht aber den Wert des Gedichtes. *Die Richtigkeit der Empfindung besteht in der Fähigkeit, sich durch starke Anschauung in die Gemüthslage eines wahr Fühlenden zu versetzen.* Verstand und Phantasie haben dabei eben so viel zu thun als das Gefühl.« Reinste Anschauungspoesie ist also nur möglich in Zeiten mit einfachen Verhältnissen und nicht viel menschlichen Typen, da der Einzelne durch äußere Erfahrungen den ganzen Inhalt dieser Zeit in sich aufnehmen kann und als Dichter nur Erlebtes wiedergibt. Je reicher die Zeit, je schwerer es wird, sie in allen ihren Erscheinungen zu übersehen, umso mehr muss die Empfindung in dem genannten Sinne zu Hilfe kommen. Nicht mehr richtig aber ist die Empfindung, sie wird sentimentalisch



im Schiller'schen Sinne, wenn sich der Dichter über das Maß dessen hinaus, was die Situation im Stücke eben erfordert, mit einem zu großen persönlichen, einem Gefühlsinteresse in diese Situation versenkt und sich in der Ausgestaltung zu weit hinreißen lässt, so dass die strenge Causalität, wenn auch nicht durchbrochen, so doch gelockert wird. Zu den Stellen, wo er in diesen Fehler verfallen sei, rechnet er auch die, die unter folgende Bemerkung fallen: XV, S. 199 (1822): »Dass ich bei länger dauernden Arbeiten leicht dem ersten Plan untreu werde, liegt auch mit darin, dass ich Lieblingsthemata und Ansichten in mir herum trage, die sich mir unbewusst einmischen, wo es nur immer möglich ist.« Solche Stellen zusammenzutragen, wäre nun eine ebenso leichte wie lohnende Mühe; ich habe in meinen commentierten Ausgaben wiederholt auf solche hingewiesen; schwieriger aber wäre es nach dem oben Gesagten auch hier wieder festzustellen, ob der Selbstvorwurf, dass dadurch die Causalität unterbrochen oder die Anschauung verrückt sei, auch allemal ein berechtigter ist.

Doch genug hierüber. Mit den nächsten Schritten schon würden wir dazu gelangen, Grillparzers Ästhetik im einzelnen zu verfolgen, und das liegt jenseits der Grenzen dieses Aufsatzes, und dies umso mehr, als eine solche Untersuchung ja schon vorliegt. (Grillparzers Kunstphilosophie von Dr. Emil Reich. Wien 1890.) Wir haben unsere Blicke noch auf anderes Näherliegendes zu lenken.

Dafür, dass rein aus der Anschauung zu dichten, ein von Grillparzer auch in den besten Zeiten nicht ganz erreichtes Ideal war, vernahmen wir schon die Belege. Und die Fähigkeit dazu schwand umsomehr, je älter er wurde. Schon aus dem physischen Grunde, dass mit den zunehmenden Jahren eine Beruhigung der Nerven und eine Abnahme der Fähigkeit seiner Ekstase eintrat. Aber das war es nicht allein. Bei der Ahnfrau war die Ekstase wohl die höchste, aber das dichterische Können hatte noch nicht den

gleichen Höhepunkt erreicht, so dass er selbst sagt (XIV, S. 217): »dass es immer mehr die Empfindung des Dichters als die der handelndon Personen gewesen waren, was die Zuschauer mit in den wirbelnden Tanz gezogen hatte.« Jene Höhe erreichte er nun in der Sappho, aber auch nur bis zur zweiten Hälfte des dritten Actes. Er sagt, dass er begeisterter als je bei ihr an die Ausführung gegangen sei, dass sie »obwohl bei voller Wärme des Gemüths mit einer Besonnenheit, mit einer Berechnung der kleinsten Triebfedern geschrieben sei, die u. s. w.« Aber die Absicht, etwas der Ahnfrau Entgegengesetztes und der Classicität mit ihrer getragenen Ruhe sich Näherndes zu schaffen, zwang ihn schon hier, sich zu mäßigen. Gleichwohl entstand auch dieses Werk in wenigen Wochen, ein Beweis, dass er auch in jener Erregtheit nicht die Besonnenheit verlor, wenn er wollte, seine persönliche Stimmung und die seiner Personen aufs strengste auseinander zu halten. Beim Ottokar war es die unendliche Fülle der in mühsamen Studien zusammengetragenen geschichtlichen Einzelheiten und das Vorhaben, das alles hineinzuarbeiten, was eine gleich mäßigende Wirkung ausübte, und Ähnliches wiederholte sich dann beim Bruderzwist.

Dann heißt es zum »Traum«, XV, S. 167: »Die schonungsloseste Selbstkritik, die sich in früheren Zeiten unmittelbar nach der Vollendung Platz machte, fieng jetzt schon an, sich während der Arbeit einzustellen. Es war daher immer entweder die Schwierigkeit der Aufgabe oder die Heftigkeit des Anlaufs, was die Lust am Vollenden vor dem Schlusse nicht erkalten ließ.« Gleichwohl nähert sich unter allen Stücken wohl gerade der »Traum« stellenweise noch am meisten dem Tone der Ahnfrau. Wie es ihm bei anderen Stücken ergieng, darüber brachten die früheren Seiten schon verschiedene Zeugnisse.

Das aber, was das zunehmende Alter schon von selbst bringen musste, wurde nun beschleunigt einerseits durch

seine Hypochondrie, andererseits durch seine ästhetischen Studien. Aus der Hypochondrie vornehmlich entsprang die Selbstkritik, und diese führte ihn zum Reflectieren über seine Kunst und die Kunst überhaupt, alles griff hier ineinander, begleitet und gefördert zugleich von jener andern Selbstkritik, die auf sein Verhalten im Leben gieng und ihm, wofür seine lyrischen Dichtungen genug Zeugnisse bringen, gar manche böse Stunden bereiteten. Denn ein so kalter Verstandesmensch er, wie wir lasen, auch sein konnte, er war es durchaus nicht immer. »Der Dämon« Phantasie und Leidenschaft, die Wünsche, die von beiden hervorgetrieben wurden, waren oft genug die unzuverlässigen Piloten seines Lebens: ein Tasso, jetzt der Goethe'sche, auch in dieser Beziehung. Das aber sollte alles anders werden. »Sammlung« heißt das Schlagwort, unter dem er darnach ringt, allüberall sein Leben unter die Herrschaft der vom Verstand gebilligten Maximen zu zwingen, und bezeichnet das Ziel, dem er nachstrebt. Ihr singt er einen begeisterten Hymnus durch den Mund des Priesters im dritten Act der Herotragödie, der zugleich zu den Stellen gehört, da er, wie er sagt, Lieblingsthemata einflicht:

Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr?
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden That, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.
Dann wirst du wandeln hier, ein selig Wesen,
Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück;
Und wie der Mann, der abends blickt gen Himmel,
Im Zwielicht noch, und nichts ersieht als Grau,
Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet,

Doch schauend unverwandt, blinkt dort ein Stern,
Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,
Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht
Ihm nieder in die feuchten, sel'gen Augen.
Gestalten bilden sich und Nebel schwinden,
Der Hintergrund der Wesen thut sich auf,
Und Götterstimmen, halb aus eigener Brust
Und halb aus Höh'n, die noch kein Blick ermaß —

Die Ergänzung finden wir in dem schon früher (1827) gedichteten Decemberlied (I, S. 39):

Harter Winter, streng und rauh,
Winter sei willkommen!
Nimmst du auch, so gibst du viel,
Das heißt nichts genommen.

Zwar am Äußern übst du Raub,
Zier scheint dir geringe,
Eis dein Schmuck, und fallend Laub
Deine Schmetterlinge.

Rabe deine Nachtigall,
Schnee dein Blütenstäuben,
Deine Blumen traurig all
Auf gefrornen Scheiben.

Doch der Raub der Formenwelt
Kleidet das Gemüthe,
Wenn die äußere zerfällt,
Treibt das Innre Blüte.

Die Gedanken, die der Mai
Locket in die Weite,
Flattern heimwärts kältescheu
Zu der Feuerseite.

Sammlung, jene Götterbraut,
Mutter alles Großen,
Steigt herab auf deinen Laut,
Segenübergossen.

Und der Busen fühlt ihr Weh'n,
Hebt sich ihr entgegen.
Lässt in Keim und Knospen seh'n,
Was sonst wüst gelegen.

Wer denn heißt dich Würger nur?
Du flichst Lebenskränze,
Und die Winter der Natur
Sind der Geister Lenze.

In der Sammlung suchte er das »ursprünglich Stetige seines Wesens«, das durch die Erlebnisse und die Hypochondrie »zum Fließenden gemacht« worden war (XV, S. 168), wieder zu gewinnen, und dass ihm dies nur zu gut gelang, das wissen wir alle, die wir uns das Bild vergegenwärtigen, das er in den letzten Jahrzehnten seines Lebens darbot. In der Ausübung seiner Kunst wurde diese Sammlung zur Reflexion, die mehr und mehr die Inspiration verdrängte, und so sehen wir das Eigene, dass dasselbe Be-